Non siamo abituati a vedere nelle riviste le opere dei giovani i cui nomi figurano qui sotto.
Abbiamo potuto appena intravvedere recentemente alcuni loro lavori in questa o quella galleria. In ogni caso il grande pubblico non le
conosce affatto e bisogna dire che fino ad oggi
i loro autori non hanno fatto niente per farle
conoscere.

Perchè? Desideravano dunque isolare l'arte in una torre d'avorio dove, cedendo a qualche sentimento d'orgoglio, credevano di vedersi probabilmente incompresi? Niente affatto. Essi, al contrario, considerano, più che qualsiasi altro, finiti i miti dell'arte per l'arte o dell'artista maledetto. E allora? Semplicemente perchè essi, oltre a prendere troppo seriamente il proprio lavoro per consegnare i risultati alla contemplazione delle folle appena se ne presenta la minima occasione, non accettano il sistema attualmente stabilito dei rapporti fra l'artista e la società. Essi non pensano infatti che le loro opere debbano essere considerate come motivi di evasione o di vago diletto estetico, staccato da ogni legame con la realtà fisica, nè come le testimonianze materiali di una personalità isolata (per quanto originale), nè come preziosi oggetti da collezione, fatalmente destinati ad alimentare il mercato delle speculazioni. Desiderosi di chiarire la situazione attuale dell'arte e di eliminare il misticismo nella maniera più completa, essi cercano, al contrario, delle basi obbiettive di comunicazione e dei modi plastici suscettibili di esprimere senza ambiguità nè deformazioni soggettive, la loro visione positiva del mondo. Queste sono, del resto, le ragioni che li hanno condotti a lavorare in gruppo, al fine di poter confrontare più utilmente le loro scoperte, le loro idee, e che li conduce anche a basarsi sui soli dati della percezione visiva.

Questo desiderio di obbiettività non deve fare illusioni. Non c'è presso di loro alcuna tendenza scheletricamente razionalista, alcun dogmatismo, alcuno spirito di codificazione semplicistica. Se essi rifiutano di subbordinare l'arte ad un'attitudine o ad un gesto, ciò non è per cadere nell'eccesso contrario e darsi ad una sorte di naturalismo non figurativo. Infatti per comprendere il loro tentativo, è neccessario situarlo da prima nella corrente generale dell'arte contemporanea, e più particolarmente, di porlo in rapporto alle tendenze che si fanno luce da quindici anni, ma comprendendo tuttavia che l'arte si evolve e non può ripetersi sotto pena di congelarsi e di perdere la sua ragione d'essere. Infatti basandosi sulle due direzioni principali prese IERI, la maggior parte dei critici e degli storici, anche bene intenzionati, tendono OGGI a catalogare i creatori nell'alternativa arte informale - arte costruttiva come avevano opposto in altri tempi il soggetto e l'oggetto l'arte figurativa e l'arte astratta. Ora, questo modo di porre il problema è completamente sorpassato. Non si tratta più di mettere insieme delle forme geometriche inerti o di li-

brarsi nel delirio delle macchie e degli schizzi, dei graffiti e delle concrezioni, oppure di comporre delle panoplie eteroclite. Un'arte veramente nuova (e non un ritorno a «l'Art Nouveau», quale è rivelato dalle recenti evoluzioni di parecchi pittori informali) si matura in silenzio, un'arte che non è più un grido d'angoscia o di rivolta, ma l'espressione diretta della nostra epoca, un'arte che accetta i fondamentali risultati della civiltà attuale e, pur non derivandone, si trova d'accordo con le scoperte scientifiche più recenti, un'arte che in una parola vuole manifestare esteticamente le attività positive dell'uomo moderno (mi scusino i giovani, che io presento, se uso ancora il termine «arte», al quale essi danno un significato alquanto negativo, ma non vedo con quale altro termine si possa momentaneamente rimpiazzarlo...).

Non ci si meravigli quindi se le opere nuove non si presentano con l'aspetto tradizionale del passato e del passato recente. Il quadro di cavalletto, la statua o la scultura soprammobile, prodotti di una civiltà anteriore, oggi non hanno più ragione d'essere e devono lasciare il posto ad opere senza limiti di forma e di materiale, opere che non avranno più niente a che vedere con le categorie caduche della pittura e della scultura. Le nozioni di esemplare unico, di carattere definitivo dell'opera o della sua stabilità, sono ugualmente prive di significato e vengono rimpiazzate dalle nozioni di opere moltiplicabili, trasformabili e instabili. L'esecuzione individuale, una volta molto apprezzata, sparisce per permettere la nascita di forme anonime che non abbiano più una funzione emotiva o stabilmente costruttiva, ma un ruolo unicamente visuale. Le nuove concezioni del tempo si risolvono in una instabilità voluta e riconosciuta dell'opera e della sua struttura. Instabilità che non corrisponde ad una banale messa in movimento, ma alla sintesi profonda dei tre fattori immagine-movimento-tempo.

Alcune di queste nuove proposte non sono senza antecedenti. Attraverso la confusione degli innumerevoli movimenti sorti nel XXº secolo si può, con un po' di attenzione, seguire il filo conduttore che da cinquant'anni a questa parte conduce alle ricerche attuali e riconoscere, in particolare, l'opera decisiva fatta da circa una decina d'anni da alcuni pionieri fra i quali desidero segnalare Schoffer e Vasarely. Ma oltre al valore indiscutibile delle opere qui presentate, sono le possibilità, in esse contenute, di ulteriori sviluppi, che determinano l'attenzione più profonda. La certezza di rinnovamento plastico è garantita dalla giovinezza degli esecutori, ma più ancora dalla loro decisa volontà di ricerca — e di ricerca continua — che li spingerà, io ne sono sicuro, a non essere mai soddisfatti dei risultati già acquisiti. In un'epoca in cui la maggior parte dei giovani artisti ritornano indietro nel tempo alla ricerca di una originalità che fa loro difetto (dopo l'automatismo surrealista e il dadaismo, eccoli ora

al «modern style»), questo atto di serietà e di ricerca fortunatamente ci riconforta e ci dà più fiducia per il futuro.

Guy Habasque

# PROPOSTE GENERALI DEL GRUPPO DI RICERCA D'ARTE VISUALE

#### RAPPORTO ARTISTA-SOCIETA'

Questo rapporto è attualmente basato su:
Il culto della personalità.
Il mito della creazione.
Le concezioni estetiche o antiestetiche troppo considerate.
L'elaborazione per l'élite.

La produzione di opere uniche. La dipendenza dal mercato d'arte.

#### PROPOSTE PER TRASFORMARE QUESTO RAPPORTO

Spogliare la concezione e la realizzazione dell'opera da ogni mistificazione e ridurle ad una semplice attività dell'uomo.

Ricercare nuovi mezzi di contatto con il pubblico per mezzo delle opere prodotte.

Eliminare la categoria «opera d'arte» ed i suoi miti.

Sviluppare delle nuove valutazioni. Creare delle opere moltiplicabili.

Ricercare nuove categorie di realizzazione al di là del quadro o della scultura.

Liberare il pubblico dalle inibizioni e dalle deformazioni di valutazione prodotte dall'estetismo tradizionale, cercando una nuova situazione artista-società.

#### RAPPORTO OPERA-OCCHIO

Questo rapporto è attualmente basato su: L'Occhio considerato come intermediario. Le sollecitazioni extra visuali. (soggettive o razionali). La dipendenza dell'occhio ad un livello culturale ed estetico.

#### PROPOSTE PER TRASFORMARE QUESTO RAPPORTO

Eliminare totalmente i valori intrinsechi della forma stabile e riconoscibile.

La forma idealizzante la natura (arte classica). La forma rappresentante la natura (arte naturalistica).

La forma sintetizzante la natura (arte cubista). La forma geometrizzante (arte astratta costruttivista).

La forma razionalizzata (arte concreta).

La forma libera (arte astratta, informale, «tachisme» ecc.).

Eliminare i rapporti arbitrari tra le forme (rapporto di dimensioni, di campiture, di colore, di significati, di profondità ecc.).

Spostare l'abituale funzione dell'occhio (pre-

sa di conoscenza attraverso la forma e i suoi rapporti) verso una nuova situazione visiva basata sul campo della visione periferica e sull'instabilità.

Creare un tempo di valutazione basato sul rapporto fra l'occhio e l'opera, trasformando l'abituale natura del tempo.

#### VALORI PLASTICI TRADIZIONALI

Questi valori sono attualmente basati sull'opera:
unica

definitiva soggettiva

obbediente a leggi estetiche ed antiestetiche.

#### PROPOSTE PER TRASFORMARE QUESTI VALORI:

Limitare l'opera ad una situazione strettamente visuale.

Stabilire un rapporto più preciso tra l'opera e l'occhio umano.

Anonimità e omogeneità della forma e dei rapporti tra le forme.

Valorizzare l'instabilità visiva e il tempo della percezione.

Cercare l'opera non definitiva, ma esatta, precisa e voluta.

Spostare l'interesse verso le situazioni visive nuove e variabili basate sui costanti risultati del Rapporto opera-occhio.

Constatare l'esistenza di fenomeni indeterminati nella struttura e realtà visuale dell'opera e pertanto concepire nuove possibilità di apertura di nuovi campi di ricerca.

Gruppo di Ricerca d'Arte Visuale Parigi, 25 ott. 1961

#### NUOVE TENDENZE

noi utilizziamo questo termine che è già stato impiegato per l'esposizione « nove tendencije » di Zagabria nel 1961. E' un fenomeno che si è manifestato contemporaneamente nei giovani « plasticiens » da alcuni anni e nei differenti punti del mondo. Manifestazioni internazionali e contatti parziali cominciano a dargli un carattere più omogeneo.

I rapporti sempre più numerosi determinano una consapevolezza di ciò che sta per nascere nelle arti visuali. La nuova tendenza non ha un carattere definitivo. La sua evoluzione può giustamente apportare delle nuove maniere di concepire l'opera, di valutarla e di integrarla nella società. Ne risulta una implicita considerazione critica di fronte a tutto il panorama dell'arte attuale. Sul piano delle realizzazioni, una reazione naturale nasce da una parte, contro la situazione sterile che ha fatto seguito a delle legittime rivolte e che ha prodotto attualmente giorno per giorno migliaia d'opere qualificate come: astrazione lirica, arte informale, tachisme, ecc. e d'altra parte contro l'infruttuosa emanazione d'un manierismo ancora legato alle

forme geometriche e che ripete tuttora, nella maggior parte dei casi, le proposte di un Malevich e di un Mondrian. Consideriamo a parte la corrente attuale neo-dada o « nouveau réalisme » che provoca una certa simpatia, ma obbliga ad una analisi severa. Una volta scartato lo aspetto positivo della sua irriverenza di fronte alle tradizionali considerazioni di bellezza, appare evidente la contraddizione tra l'anti-arte e lo sforzo per ridare all'oggetto una definizione artistica.

Evidentemente la nuova tendenza pur reagendo a queste correnti ne conserva ancora certe sfumature. Si può vedere da una parte una produzione con sfumature d'arte concreta o costruttiva, d'altra parte certe tracce di tachisme e alcune parentele con il neodadaismo. Tuttavia, la nuova tendenza significa soprattutto ricerca di chiarezza. Sotto questa visuale bisogna collocare la considerazione sull'opera non definitiva, la valorizzazione visuale, la valutazione in termini più giusti dell'« atto creatore », la trasformazione dell'attività plastica in ricerca continua senza altre preoccupazioni che di mettere in evidenza i primi elementi per un altro tipo di considerazione del fenomeno artistico. Sul piano concettuale, la necessità di dare un primato alla presenza visuale dell'opera, s'impone, perché quasi tutte le correnti attuali hanno dovuto fare apello a giustificazioni extra-visuali e anedottiche (questo capolavoro è stato dipinto dall'artista in costume di cavaliere del Medio Evo in 16' e 28"; oppure su questo quadro è rotolata una donna nuda, oppure ancora il bottone incollato su questo rilievo apparteneva al servo d'un mercante con il quale l'artista non ha più rapporti).

Questo appello extra-visuale si ritrova sotto altri aspetti: si stimola l'immaginazione dello spettatore affinché egli provi un piacere intellettuale nel sapere che questa scatola chiusa ermeticamente contiene una linea infinita oppure la merda dell'autore, (soprattutto non aprire)

Si ritrova sempre lo stesso richiamo extra-visuale, questa volta presso i concreti, per esempio: per un quadro nel quale 6 linee sono situate in maniera irregolare, il gioco altamente razionale consiste nel sapere che malgrado la diversità apparente di queste 6 linee, tutte e 6 in realtà hanno la stessa lunghezza. E non vogliamo nominare nessuno di coloro che con forme geometriche e irregolari cercano di creare un qualunque rapporto anedottico che si esprime con titoli di questo genere: « tutta l'anima riassunta »... oppure « autoritratto lacerato » ecc.

Tutto questo è una facile preda per le più disparate mistificazioni e fa credere ad una cecità collettiva. Ecco perché il bisogno di chiarezza e la volontà di sottolineare la presenza visuale dell'opera può essere la caratteristica più importante della nuova tendenza.

Gruppo di ricerca d'arte visuale Parigi marzo 1962. groupe de recherche d'art visuel

paris 1962

Les jeunes gens dont les noms figurent ici ne sont pas de ceux dont on a l'habitude de voir les œuvres sur les cimaises. C'est à peine si l'on a pu en entrevoir récemment quelques-unes dans tel ou tel salon. Le grand public en tout cas ne les connaît point et il faut dire que jusqu'ici leurs auteurs n'ont rien entrepris pour les faire connaître.

Pourquoi ? Désiraient-ils donc isoler l'art dans une tour d'ivoire ou, cédant à quelque sentiment d'orgueil, craignaient-ils de se voir probablement incompris? Rien de tout cela. Pour eux plus que pour aucun autre, au contraire, les mythes de l'art pour l'art ou de l'artiste maudit sont totalement périmés. Alors? Simplement parce que, outre qu'ils prennent leur travail trop au sérieux pour en livrer les fruits à la contemplation des foules dès que la moindre occasion s'en présente, ils s'accommodent assez mal du système actuellement établi des rapports entre l'artiste et la société. Ils ne pensent pas, en effet, que leurs œuvres doivent être considérées soit comme des motifs d'évasion ou de vague délectation esthétique détachés de tout lien avec la réalité physique, soit comme les témoignages matériels d'une personnalité isolée (aussi attachante soit-elle), soit comme de précieux objets de collection fatalement destinés à alimenter le circuit des spéculations mercantiles. Désireux de clarifier la situation actuelle de l'art et de le démystifier le plus complètement possible, ils recherchent au contraire des bases objectives de communication et des moyens plastiques susceptibles d'exprimer sans ambiguité ni déformation subjective, leur vision positive du monde. Ce sont ces raisons, du reste, qui les ont conduit à travailler en équipe, afin de pouvoir confronter plus utilement leurs découvertes et leurs idées, et conduit aussi à se baser sur les seules données de la perception visuelle.

Ce souci d'objectivité ne doit pas faire illusion. Il n'y a chez eux aucune tendance sèchement rationaliste, aucun dogmatisme, aucun esprit de codification simpliste. S'ils refusent de subordonner l'art à une attitude ou à un geste, ce n'est pas pour tomber dans l'excès contraire et donner dans une sorte de naturalisme non figuratif. En fait, pour bien comprendre leur tentative, il est nécessaire de la replacer d'abord dans le courant général de l'art contemporain et, plus particulièrement, de la situer par rapport aux tendances qui se font jour depuis quinze ans, mais en comprenant bien toutefois que l'art évolue et qu'il ne peut se répéter sous peine de se figer et de perdre sa raison d'être. En effet, se basant sur les deux principales directions prises hier, la plupart des critiques et des historiens, même bien intentionnés, ont tendance aujourd'hui à enfermer les créateurs dans l'alternative art informel — art constructif comme on avait opposé en d'autres temps le sujet et l'objet, l'art figuratif et l'art abstrait. Or, cette façon de poser le problème est totalement dépassée. Il ne s'agit pas plus d'assembler des formes géométriques inertes que de se livrer au délire des taches et des giclées, des graffiti et des concrétions ou même de composer des panoplies hétéroclites. Un art vraiment nouveau (et non un retour à "l'Art Nouveau " comme celui qui trahit l'évolution récente de nombreux



peintres informels) se forge en silence, un art qui n'est plus un cri d'angoisse ou de révolte, mais l'expression même de notre époque, un art qui accepte les données fondamentales de la civilisation actuelle, un art qui sans s'en inspirer se trouve en accord avec les découvertes scientifiques les plus récentes, qui en un mot cherche à manifester de manière esthétique les activités positives de l'homme moderne. (Que les jeunes gens que je présente ici m'excusent si, faute d'un vocabulaire adéquat, j'emploie encore le terme d'' art 'auquel ils donnent, je le sais, un sens plutôt péjoratif, mais je ne vois vraiment pas par quel autre le remplacer pour l'instant...)

Qu'on ne s'étonne pas, en conséquence, si les œuvres nouvelles ne présentent plus l'aspect traditionnel de celles du passé et même d'un passé récent. Le tableau de chevalet, la statue ou la sculpture-bibelot, issus d'une civilisation antérieure n'ont plus de raisons d'être aujourd'hui et font place à des œuvres sans limitations de formes ou de matériaux, des œuvres qui n'ont plus rien à voir avec les catégories caduques de peinture et de sculpture. Des notions également périmées comme celles de l'exemplaire unique, du caractère définitif de l'œuvre ou de sa stabilité se trouvent remplacées maintenant par celles d'œuvres multipliables, transformables, instables. La facture personnelle, si goûtée autrefois, disparaît au profit de formes anonymes n'ayant plus de fonction émotive ou constructive stable, mais un rôle uniquement visuel. Les nouvelles conceptions du temps, enfin, se traduisent par une instabilité voulue

et reconnue de l'œuvre et de sa structure, instabilité qui ne correspond pas à une banale mise en mouvement, mais à la synthèse profonde des trois facteurs image-mouvement-temps.

Ces nouvelles propositions ne sont pas, certes, sans antécédents. A travers la confusion des innombrables mouvements nés au XXe siècle on peut, avec un peu d'attention, suivre le fil conducteur qui depuis cinquante ans mène aux recherches actuelles et discerner en particulier le pas décisif franchi il y a une dizaine d'années par quelques pionniers au premier rang desquels je me plais à signaler Schoffer et Vasarely. Mais, outre la valeur indiscutable, des œuvres présentées ici, ce sont les possibilités de développement ultérieurs qu'elles contiennent qui retiennent le plus l'attention. Cette certitude de renouvellement plastique, en effet, ce n'est pas seulement leur jeunesse qui en est le gage, mais plus encore leur volonté bien arrêtée de recherche — et de recherche continue — qui les poussera, j'en suis sûr, à ne jamais se satisfaire des résultats déjà acquis. A une époque ou la plupart des jeunes artistes remontent le temps à la recherche d'une originalité qui leur fait défaut (après l'automatisme surréaliste et le dadaîsme, les voici maintenant au modern' style), cette attitude de sérieux et de recherche réconforte heureusement et nous donne plus grande confiance en l'avenir.

Guy Habasque.

# propositions générales du groupe de recherche d'art visuel

# Rapport artiste-société

Ce rapport est actuellement basé sur :
L'artiste unique et isolé
Le culte de la personnalité
Le mythe de la création
Les conceptions esthétiques
ou anti-esthétiques surestimées
L'élaboration pour l'élite
La production d'œuvres uniques
La dépendance au marché de l'art

# Propositions pour transformer ce rapport :

Dépouiller la conception et la réalisation de l'œuvre de toute mystification et les réduire à une simple activité de l'homme. Rechercher de nouveaux moyens de contact du public avec les œuvres produites. Eliminer la catégorie "œuvre d'art" et ses mythes. Développer de nouvelles appréciations. Créer des œuvres multipliables. Rechercher de nouvelles catégories de réalisation au-delà du tableau et de la sculpture. Libérer le public des inhibitions et des déformations d'appréciation produites par l'esthétisme traditionnel, en créant une nouvelle situation artiste-société.

# Rapport œuvre-œil

Ce rapport est actuellement basé sur : L'œil considéré comme intermédiaire Les sollicitations extra-visuelles (subjectives ou rationnelles) La dépendance de l'œil à un niveau culturel et esthétique.

# Propositions pour transformer ce rapport :

Eliminer totalement les valeurs intrinsèques de la forme stable et reconnaissable soit :

- La forme idéalisant la nature (art classique).
- La forme représentant la nature (art naturaliste).
- La forme synthétisant la nature (art cubiste).

La forme géométrisante (art abstrait constructiviste). La forme rationalisée (art concret). La forme libre (art abstrait informel, tachisme), etc. Eliminer les rapports arbitraires entre les formes (rapport de dimensions, d'emplacements, de couleurs, de significations, de profondeurs, etc.). Déplacer l'habituelle fonction de l'œil (prise de connaissance à travers la forme et ses rapports) vers une nouvelle situation visuelle basée sur le champ de la vision périphérique et l'instabilité. Créer un temps d'appréciation basé sur le rapport de l'œil et l'œuvre transformant la qualité habituelle du temps.

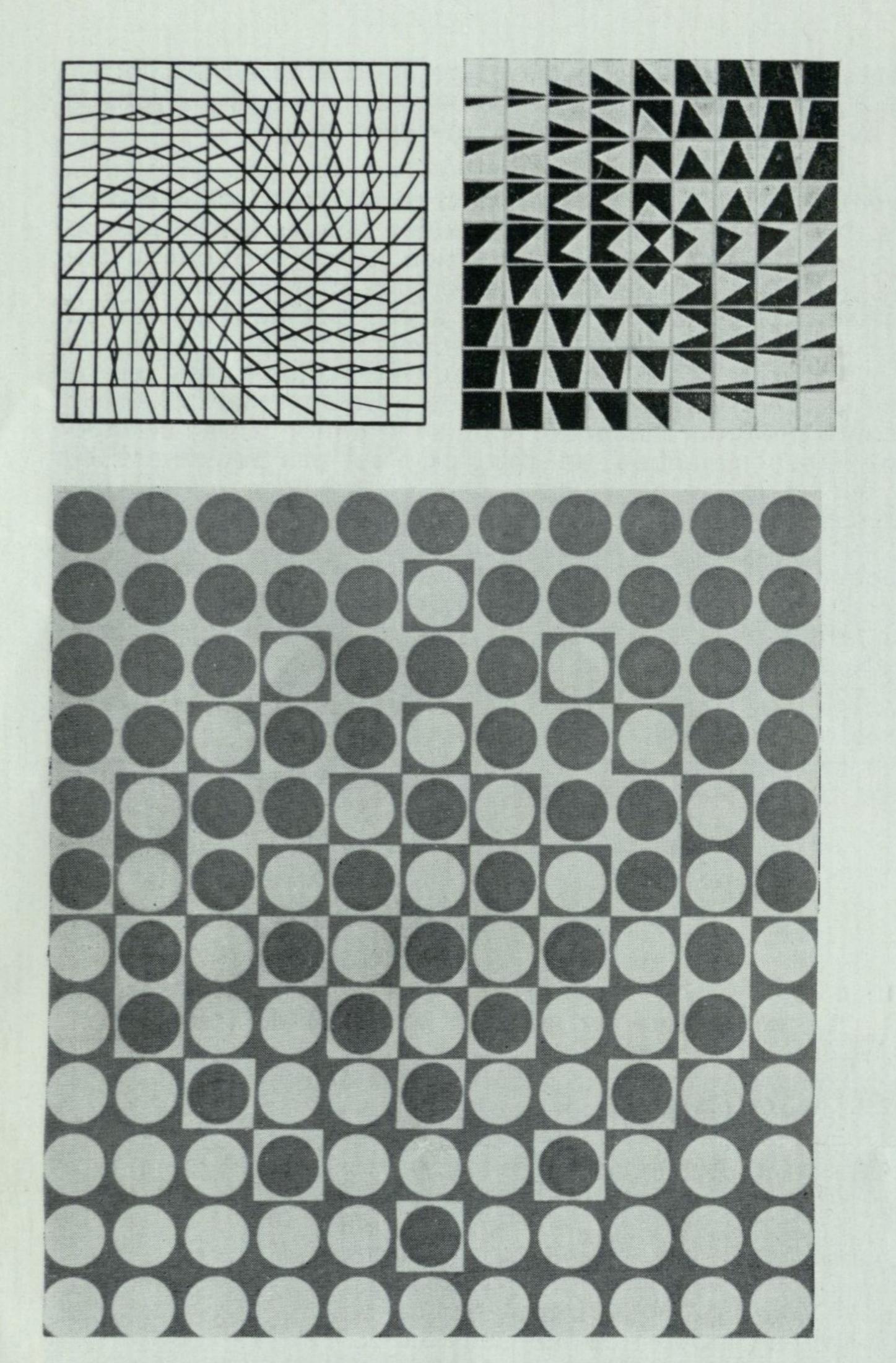
## Valeurs plastiques traditionnelles

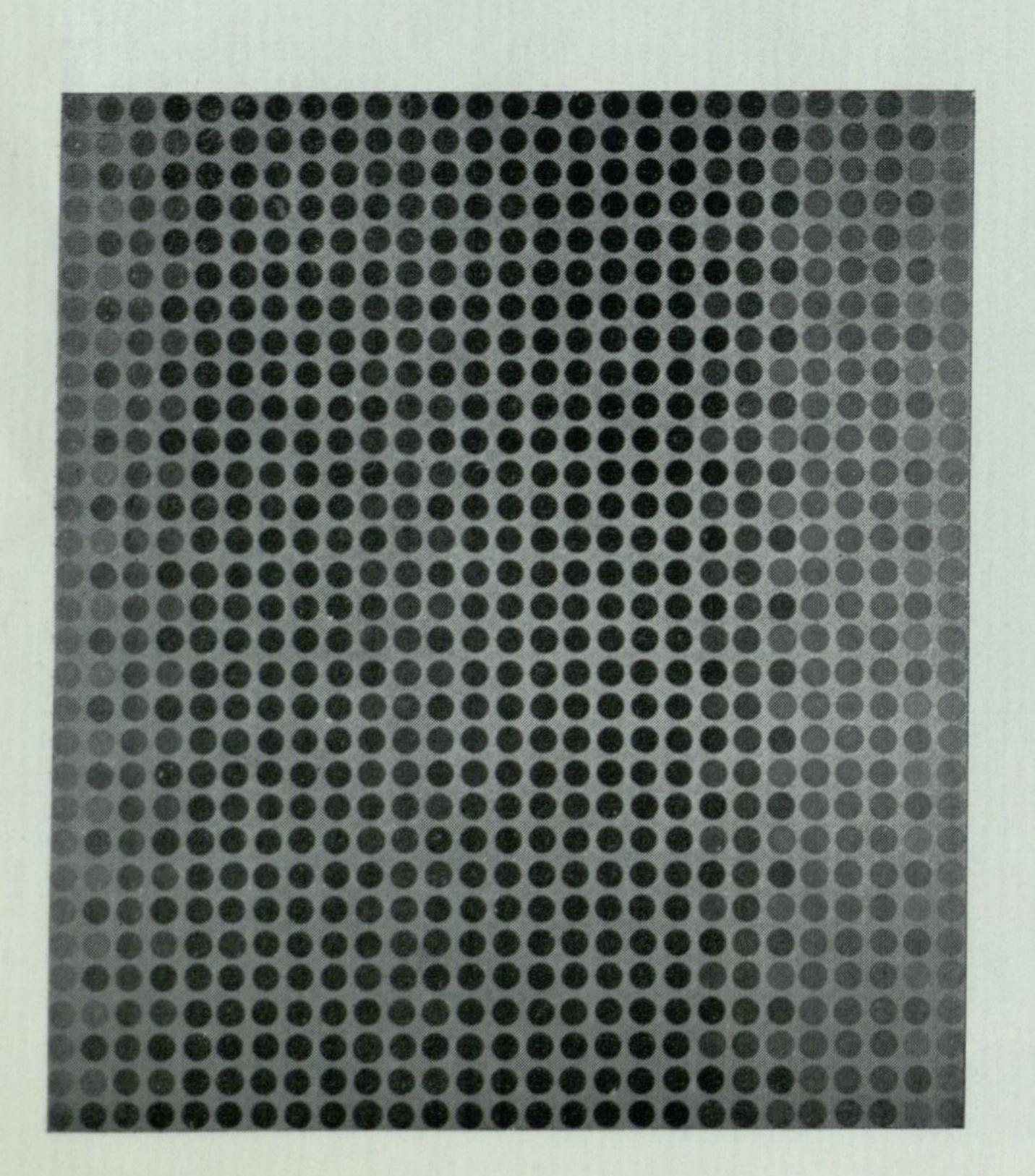
Ces valeurs sont actuellement basées sur l'œuvre : unique stable définitive subjective obéissant à des lois esthétiques ou anti-esthétiques.

# Propositions pour transformer ces valeurs :

Limiter l'œuvre à une situation strictement visuelle. Etablir un rapport plus précis entre l'œuvre et l'œil humain. Anonymat et homogénéité de la forme et des rapports entre les formes. Mettre en valeur l'instabilité visuelle et le temps de la perception. Chercher l'œuvre non définitive, mais pourtant exacte, précise et voulue. Déplacer l'intérêt vers les situations visuelles nouvelles et variables basées sur des constantes issues du Rapport œuvre-œil. Constater l'existence de phénomènes indéterminés dans la structure et la réalité visuelle de l'œuvre et à partir de là, concevoir de nouvelles possibilités qui ouvriront un nouveau champ d'investigations.

Groupe de Recherches d'Art Visuel A Paris, le 25 octobre 1961.





# garcia rossi

En relation avec une certaine forme nouvelle de conception et création plastique, on doit trouver des mots nouveaux, des mots éclairés pour désigner ces nouveaux objets plastiques.

Cette conception, pour être vraie et pure, doit partir d'un besoin intérieur, qui est étroitement lié — sans rien lui devoir, — et dans une certaine mesure, influencé, par le monde extérieur contemporain.

Cette nouvelle forme plastique ne part pas d'un élan émotionnel, mais, par contre, d'une conception rationalisée, dont, paradoxalement, le résultat, dans la plupart des cas, est immensurable.

Cette forme de réalisation et de conception part d'une base logique. Il existe certaines méthodes pour le déve-loppement d'une idée; il en est de même pour le logique développement d'une expérience plastique.

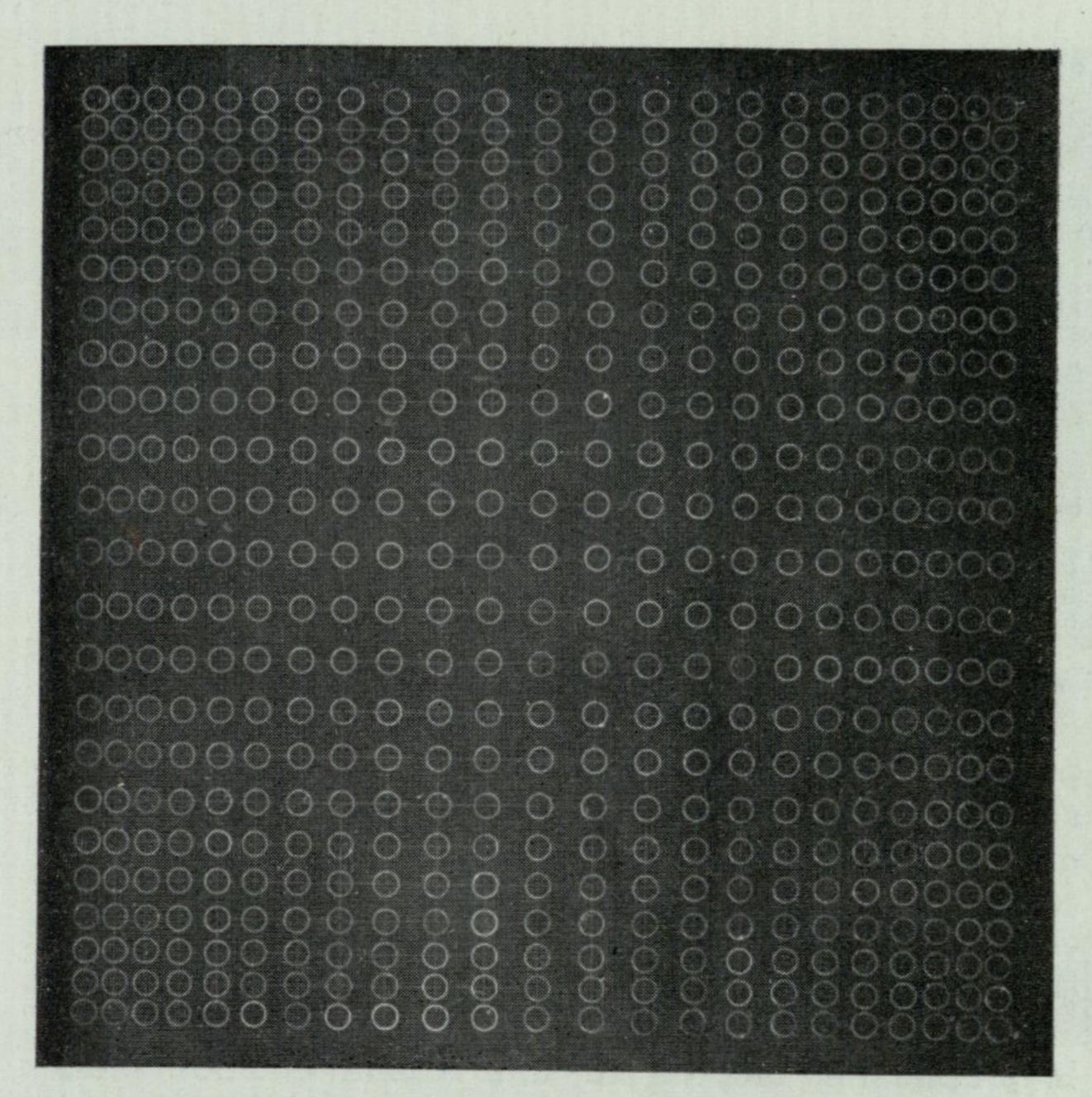
Il est évident que l'on doit faire un choix — choix de forme, de couleur, de volume, etc. — mais ce choix doit être minimum et indispensable. Tout le reste sera un développement logique et biologique de l'œuvre à faire; c'est-à-dire qu'après ce minimum de choix, l'expérience commence à travailler par elle-même.

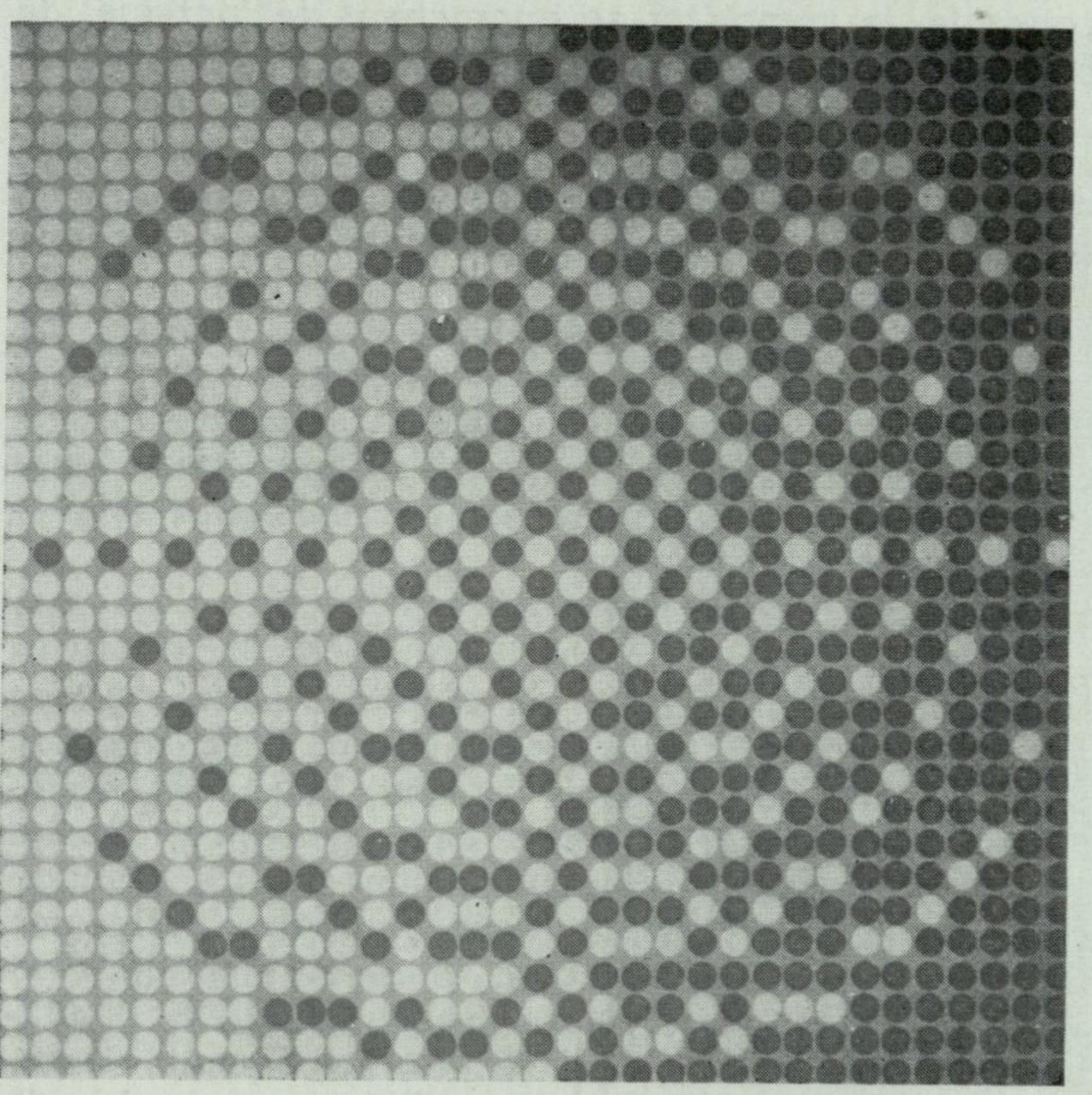
J'aspire, avec un minimum de choix et une grande économie de moyens, à concevoir et réaliser des expériences aux multiples possibilités.

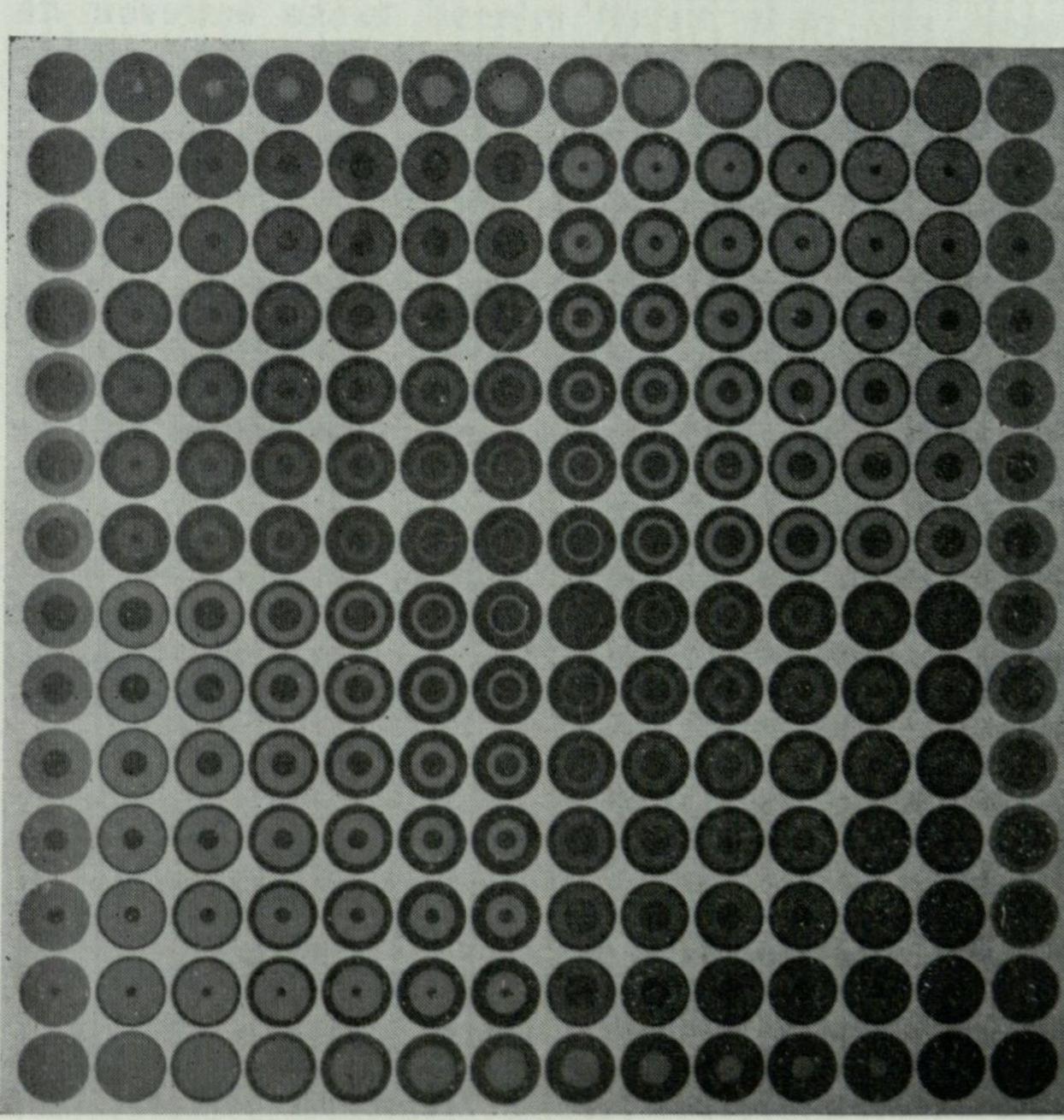
Cette conception et cette réalisation plastique ne doivent laisser absolument rien de côté. Elles doivent profiter de toutes les possibilités de la technique, des expériences scientifiques, des découvertes de la perception, des matériaux actuels.

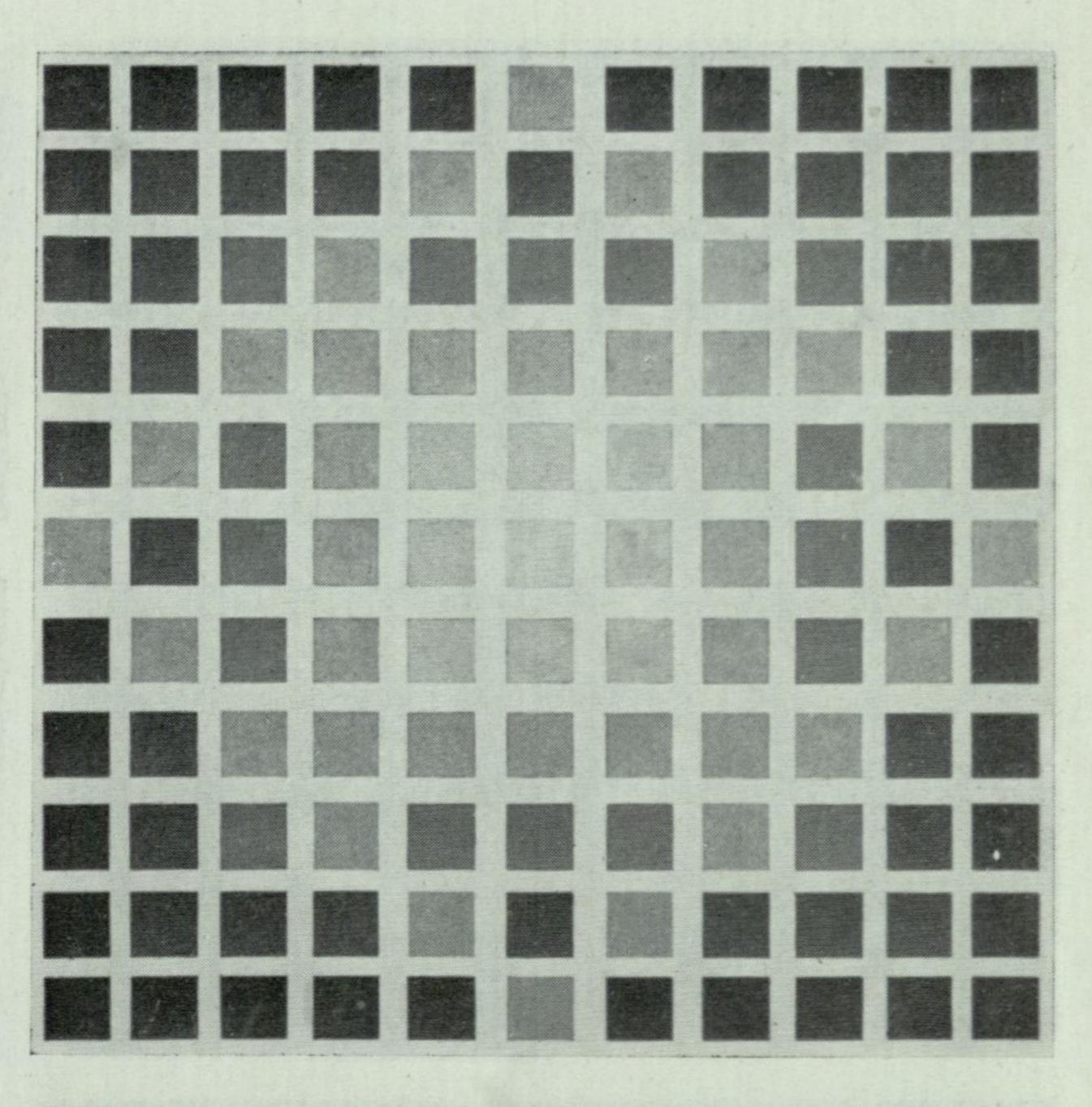
En principe, ses buts sont immensurables parce que chaque nouvelle œuvre, chaque nouvelle expérience conduira à une œuvre nouvelle, à une expérience nouvelle, qui dépasseront l'œuvre ou l'expérience antérieure. Ce développement doit être réglé, clarifié, équilibré, par chacun d'entre nous, afin que le progrès ne se transforme pas en chaos.

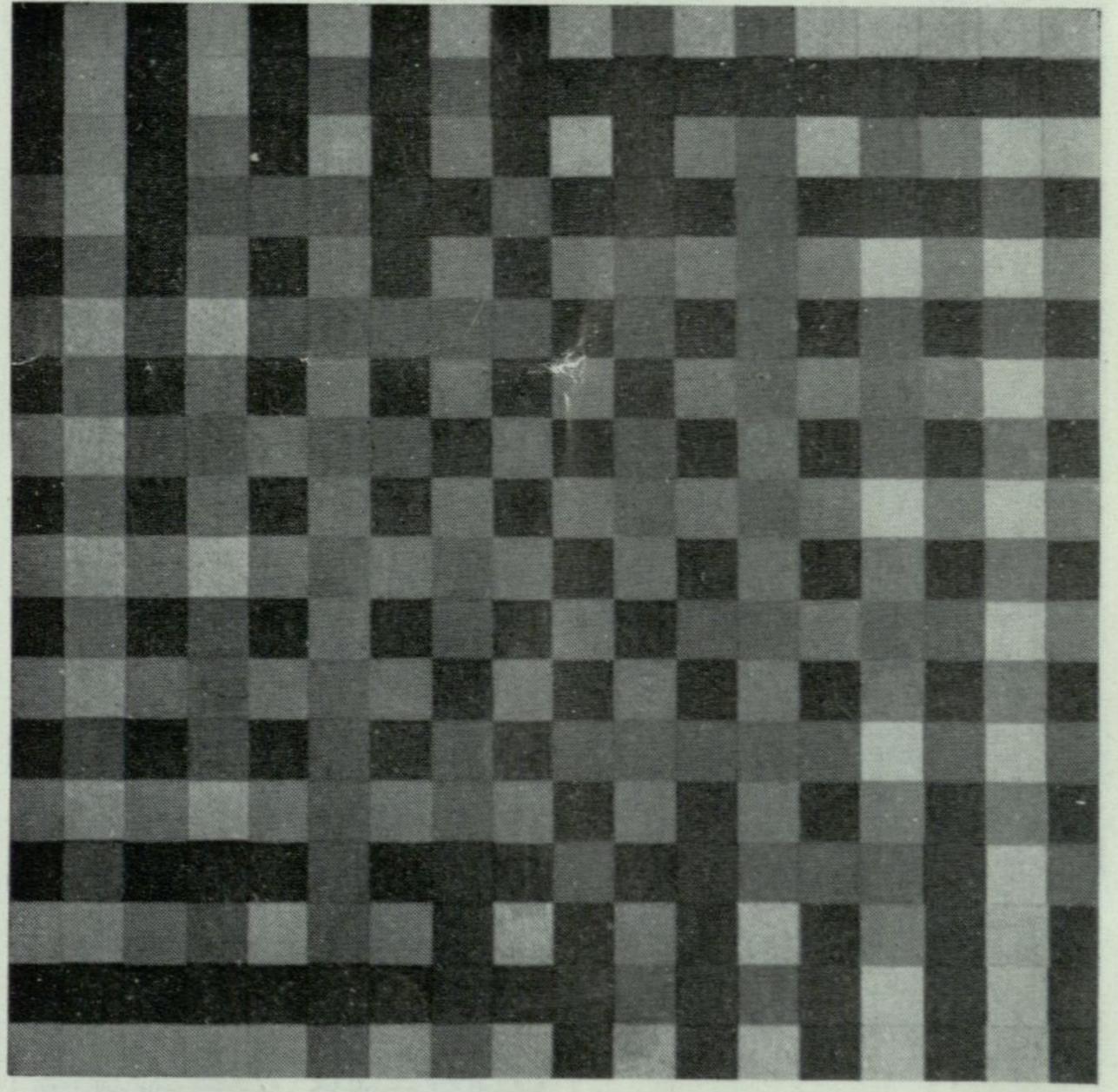
Bruxelles, septembre 1961. Garcia Rossi

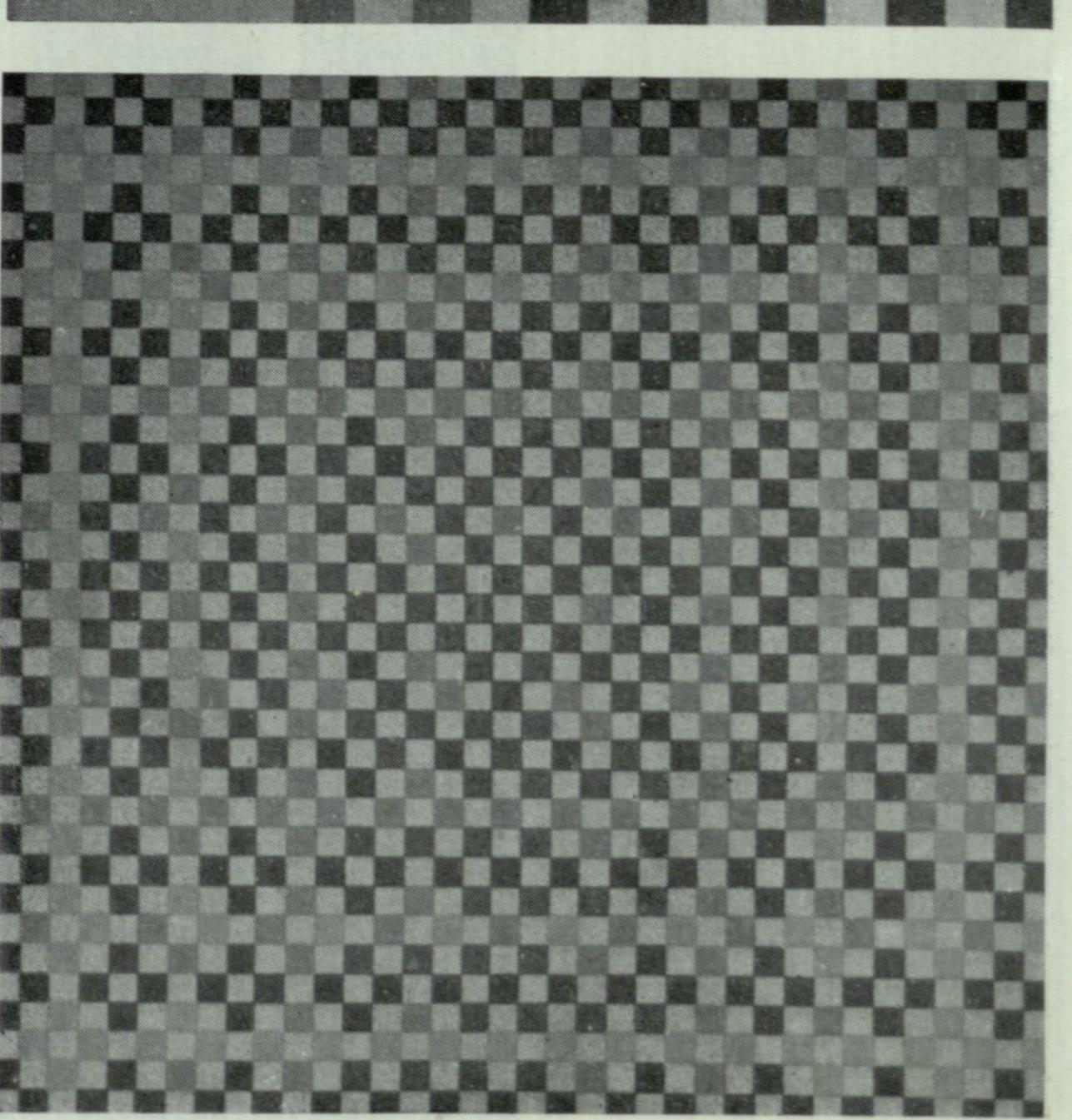






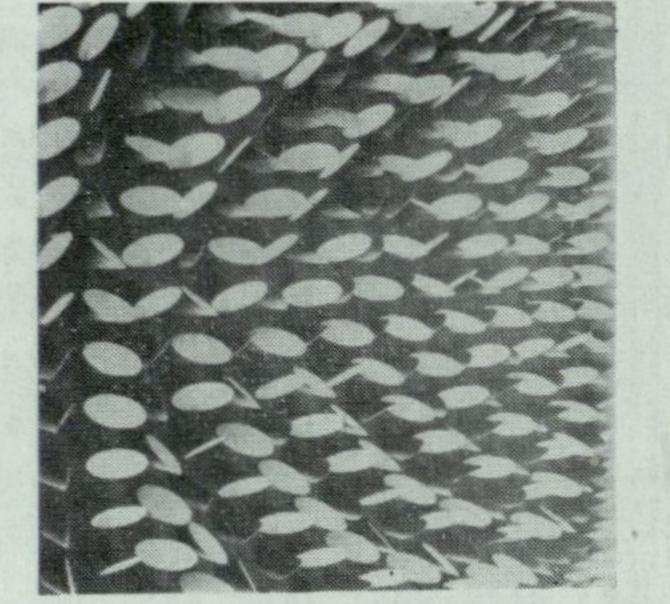


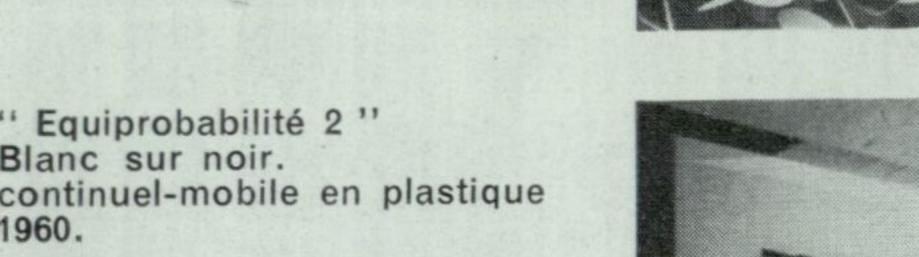




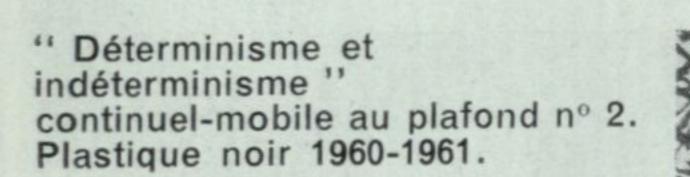
Relief. vitesses progressive de rotation. Détail 1960

Espace déterminé, boules de plomb 1961.



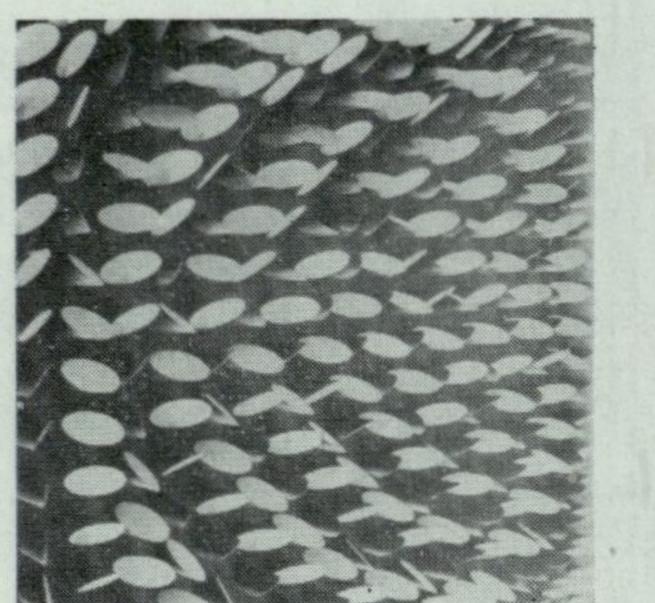


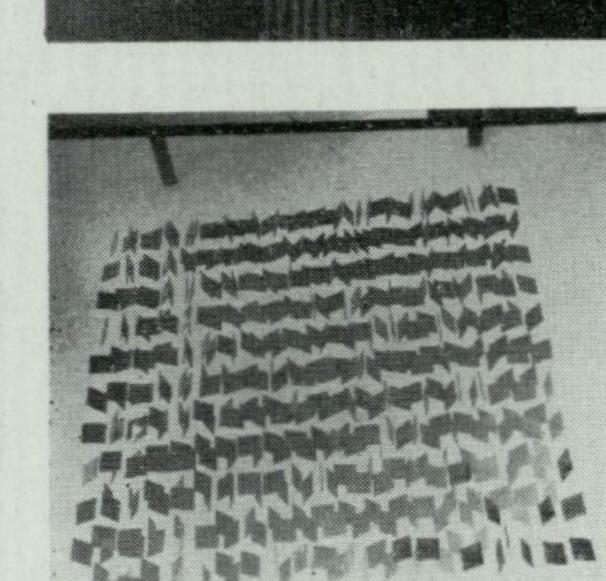
' Equiprobabilité 3 " noir sur blanc. continuel-mobile en plastique

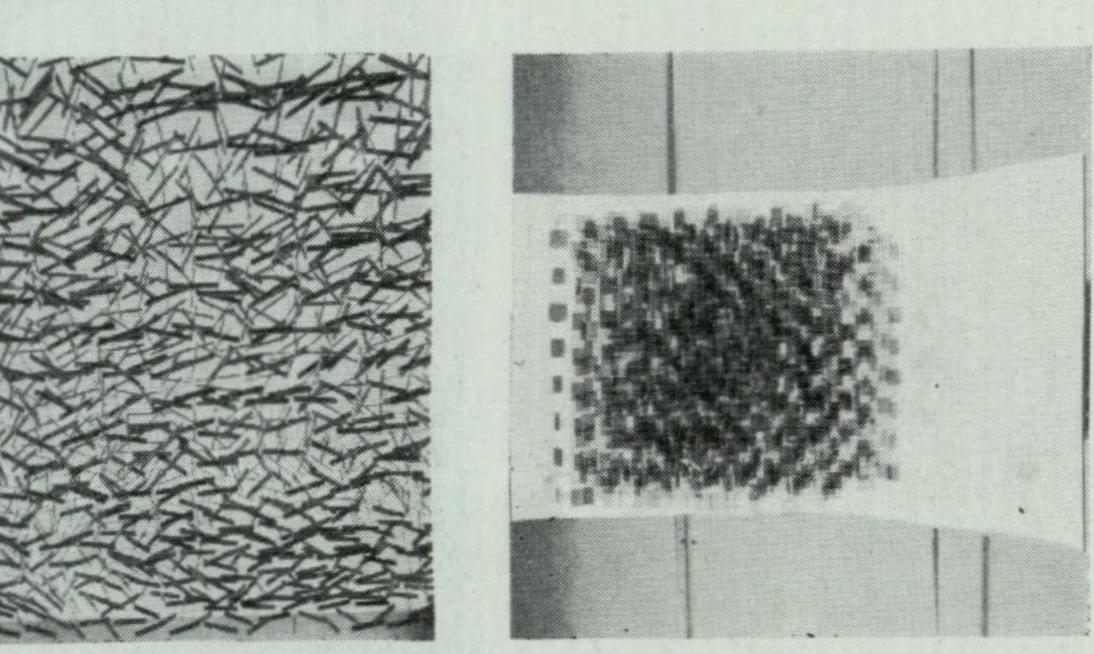


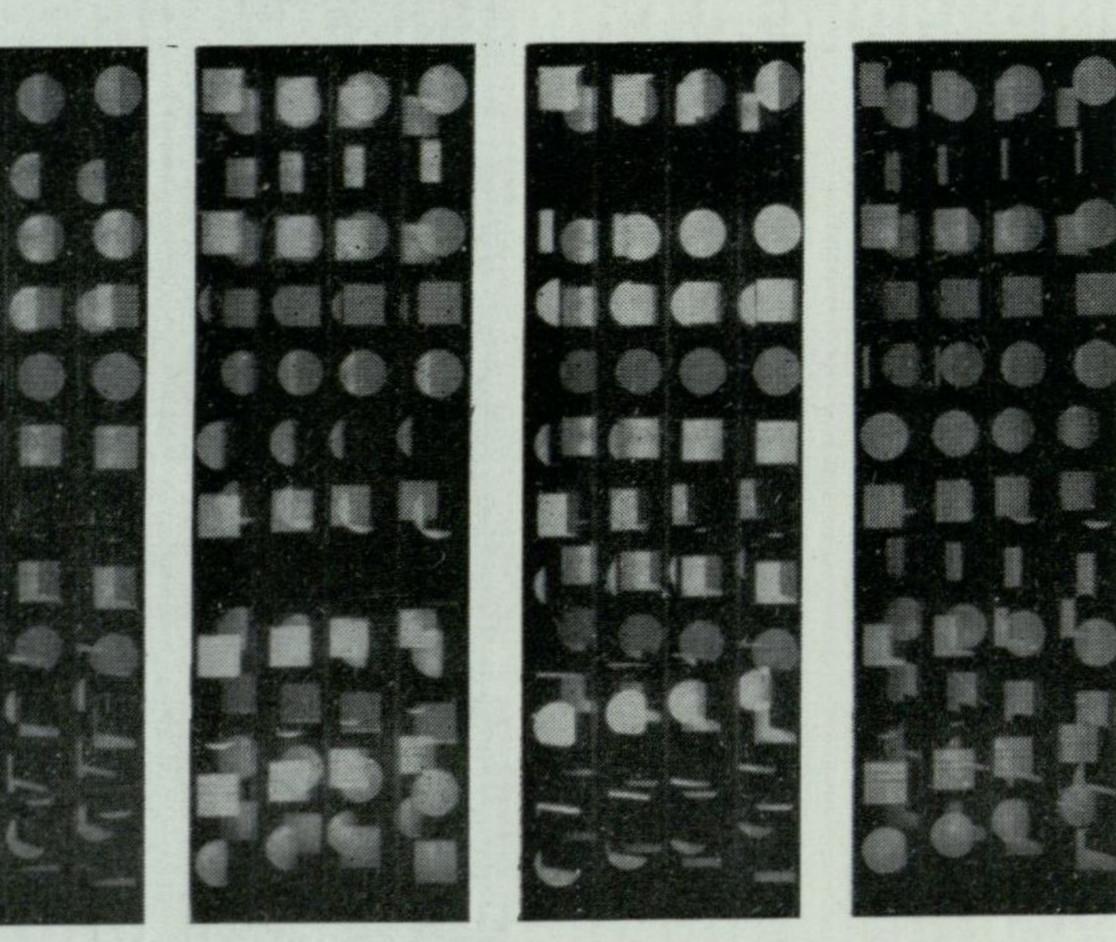
" Seuil de Saturation " continuel-mobile. Plastique transparent 1961.

"Double concurrences" couleur lumière continuel-mobile avec écran en profondeur. Situations de la même boîte. 1959-1961.

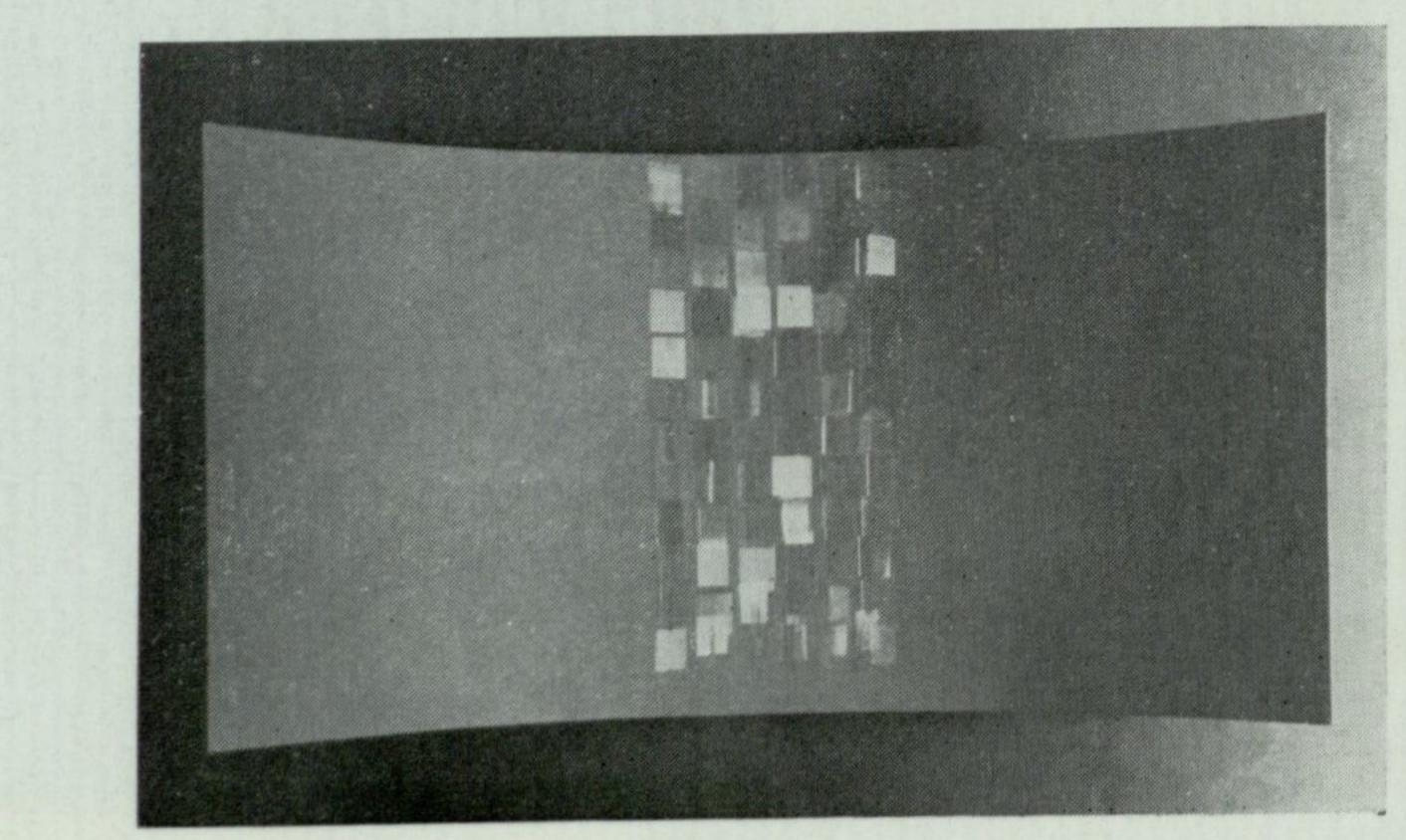








le parc



En dehors des expériences sur la surface, et toujours dans la ligne générale du Groupe (homogénéité des formes et leurs rapports, primauté de la situation visuelle) mes préoccupations ont pris à partir de 1959 un autre aspect en incorporant la troisième dimension.

En ne voulant pas aborder les multiples problèmes qu'elle présupposait avec des solutions déjà expérimentées, mon intérêt a été attiré par des problèmes encore peu traités à cette époque : le mouvement et la lumière. En travaillant avec eux, j'ai pu constater la complexité des problèmes et les multiples possibilités développer.

Au cours de mes recherches, et pour ne pas tomber dans des trouvailles gratuites et sans contrôle et en ne pouvant pas me servir des données valables pour la surface, car la nature des phénomènes était difficilement appréhensible, il m'a fallu procéder avec beaucoup de soins pour tirer quelques conséquences en vue de les circonscrire par approximation. J'ai dû développer une base de travail élémentaire avec des références empiriques se rapportant à la statistique, la probabilité, etc, et par une expérimentation indispensable, la compléter en approchant de l'optique, de la physique, etc. Car de quelle autre façon pourrait-on tirer parti par exemple : de la couleur-lumière superposées en profondeur et projetées par une succession de plaques de plexiglas transparent, fixes à 45° ou en mouvement libre? Ou comment établir un programme de travail sur un mobile composé de 1.000 petits carrés de plexiglas en mouvement indéterminé, reflétant les images qui les entouraient ou projetant une infinité de reflets aux formes changeantes, dont la quantité dépendait des sources lumineuses et leur vitesse étant multipliée par rapport au mouvement réel et aux angulations des écrans?

Cette expérimentation m'a fait encore déplacer davantage l'intérêt de l'objet en soi et de ses conséquences émotives, à un plan strictement visuel. Cette situation dépendait de phénomènes visuels composés d'éléments difficiles à maîtriser. Leur existence dépend toujours de matérialisations additionnelles. L'attention aiguë sur des expériences basées sur des problèmes tels que : la couleur-lumière, le mouvement indéterminé, la superposition, la succession multiple, l'instabilité, la simultanéité, la projection échelonnée, la réflexion, etc. et le travail intensif laisse entrevoir de nouvelles situations. D'autres possibilités sont incluses dans le comportement de l'œuvre vis-à-vis des éléments extérieurs à l'œuvre elle-même (lumière, déplacement du spectateur, chaleur, etc).

La perception de situations multiples et variées, mais avec un déroulement dans le temps imprévu et homogène peut-être dans l'état actuel de mes recherches la base de nouveaux développements. Car mon intérêt ne vas pas à créer, disons, une sorte de spectacle avec la seule finalité d'une variation à l'infini, ni non plus à répéter des séquences temporaires précédemment programmées. J'essaie d'approfondir un aspect de la réalité hautement attirant : la condition d'instabilité. Pour la saisir en sa propre nature, il faut la traiter avec les éléments les plus dématérialisés possible.

Dans cette situation, mes "continuels-mobiles" ne sont que la concrétisation partielle de cette situation, inscrite dans un cadre précis d'existence et soumis à des contingences déterminées ou indéterminées.

Paris, mars 1962. Le Parc

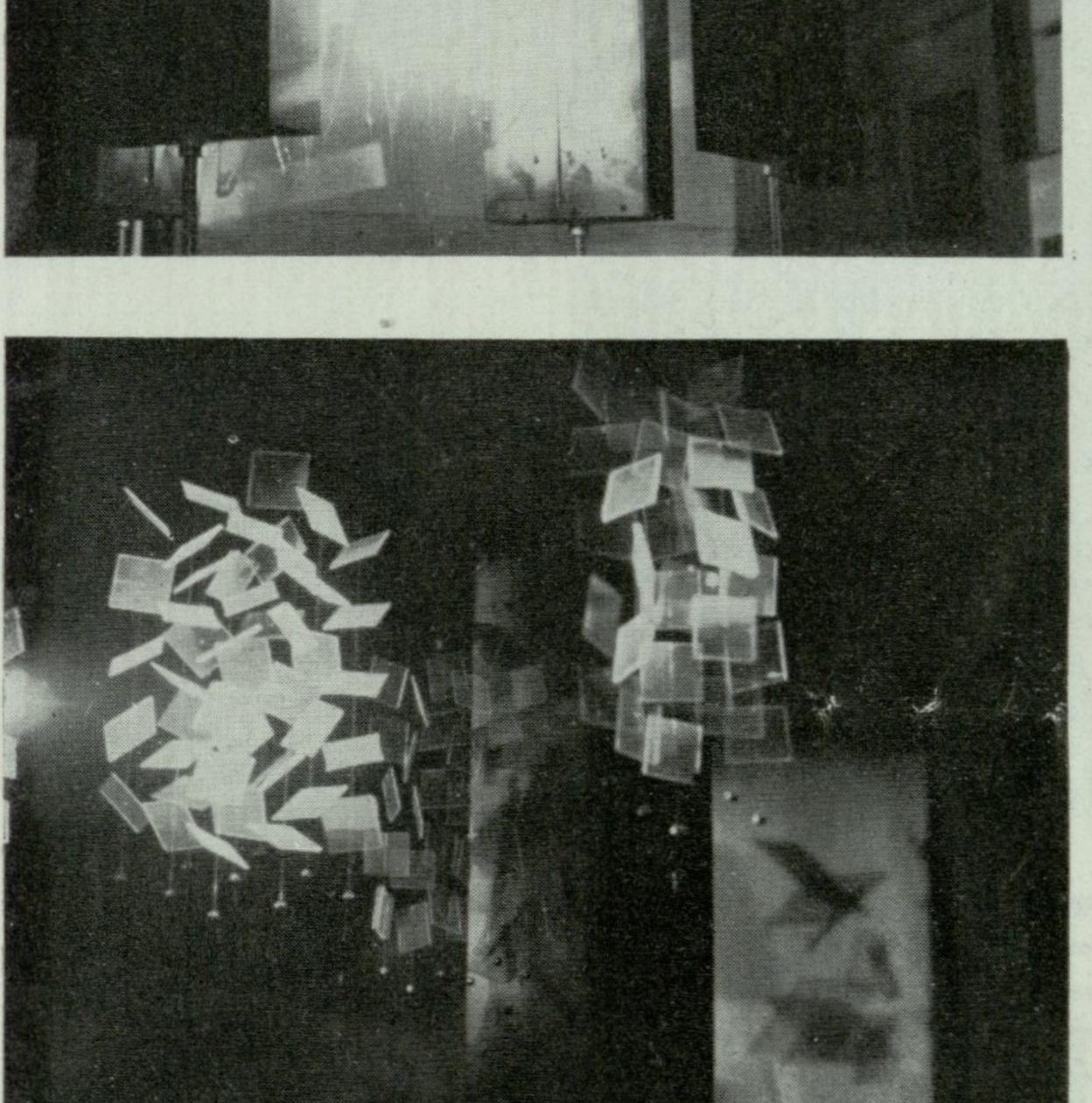
Continuel - lumière - projection à l'intérieur d'un écran cubique de 4 m de côté. 1962.

Continuel - lumière - projection sur quatre côtés 1962.
Continuel - lumière - projection sur écran plan 1962.



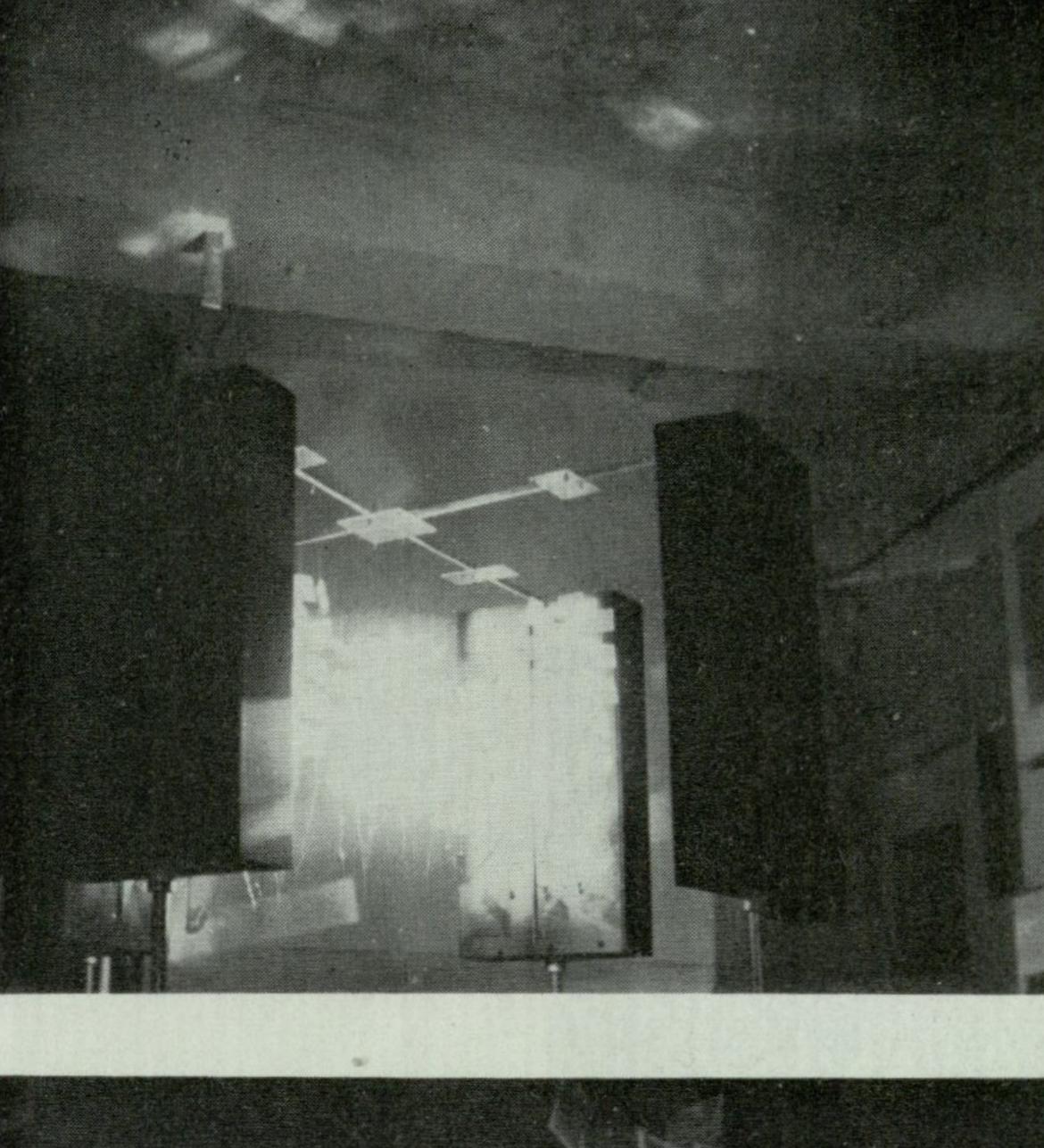
Continuel - lumière avec ombres projetées 1962.

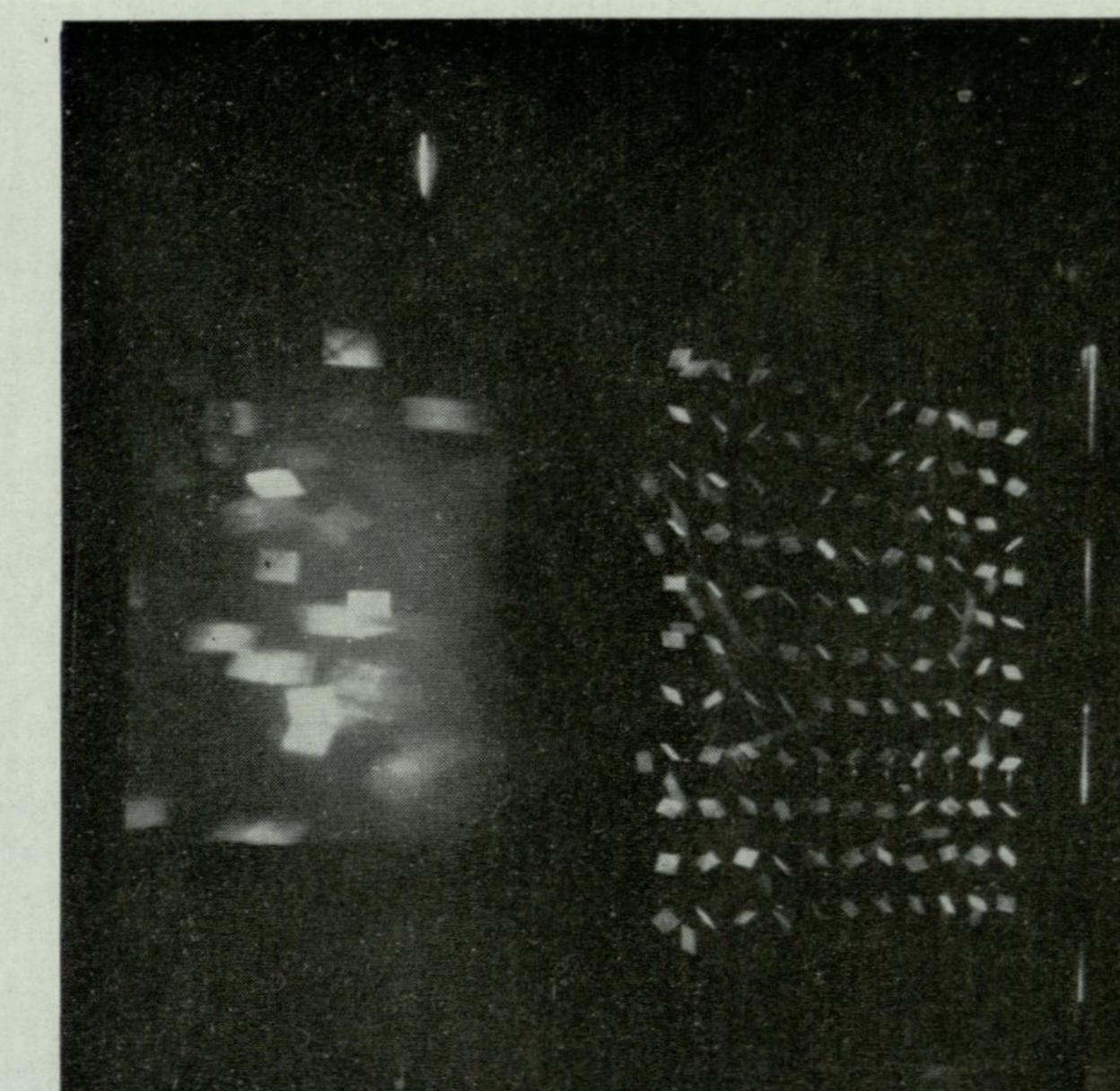
Continuel - lumière - projection ambivalente de deux couleurs sur écran plan. 1962.

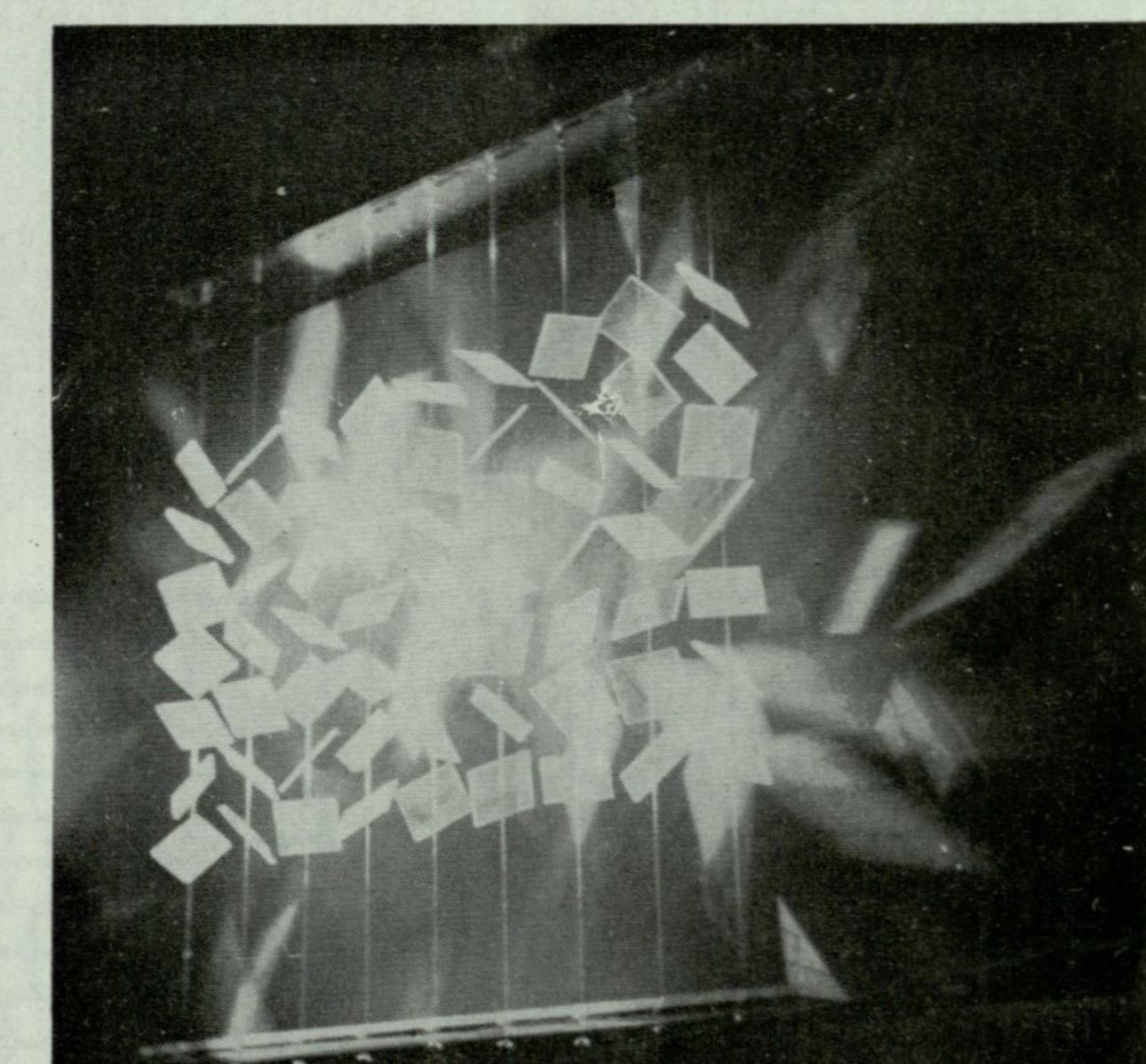


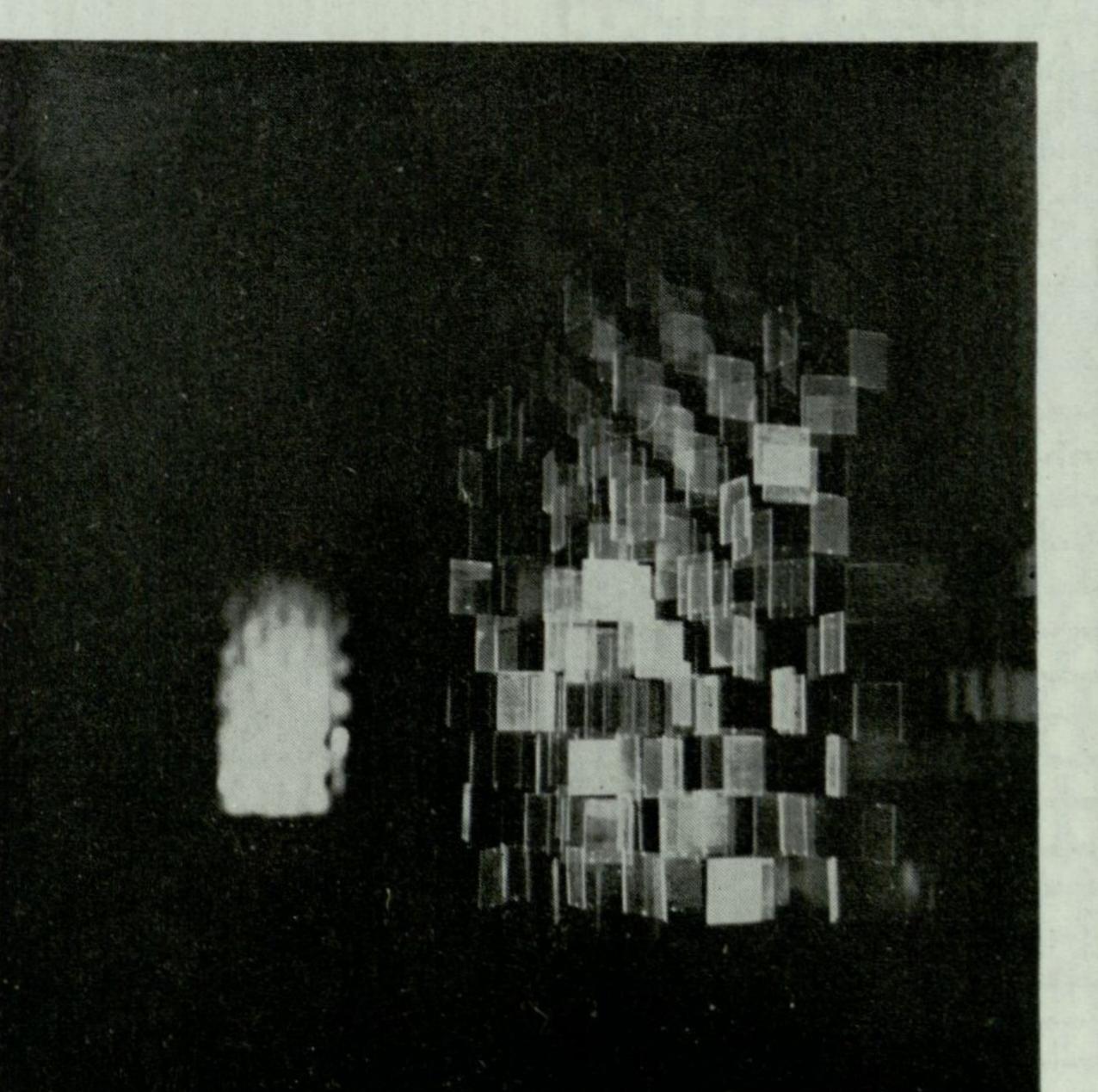
" Déterminisme et indéterminisme n° 2 ".

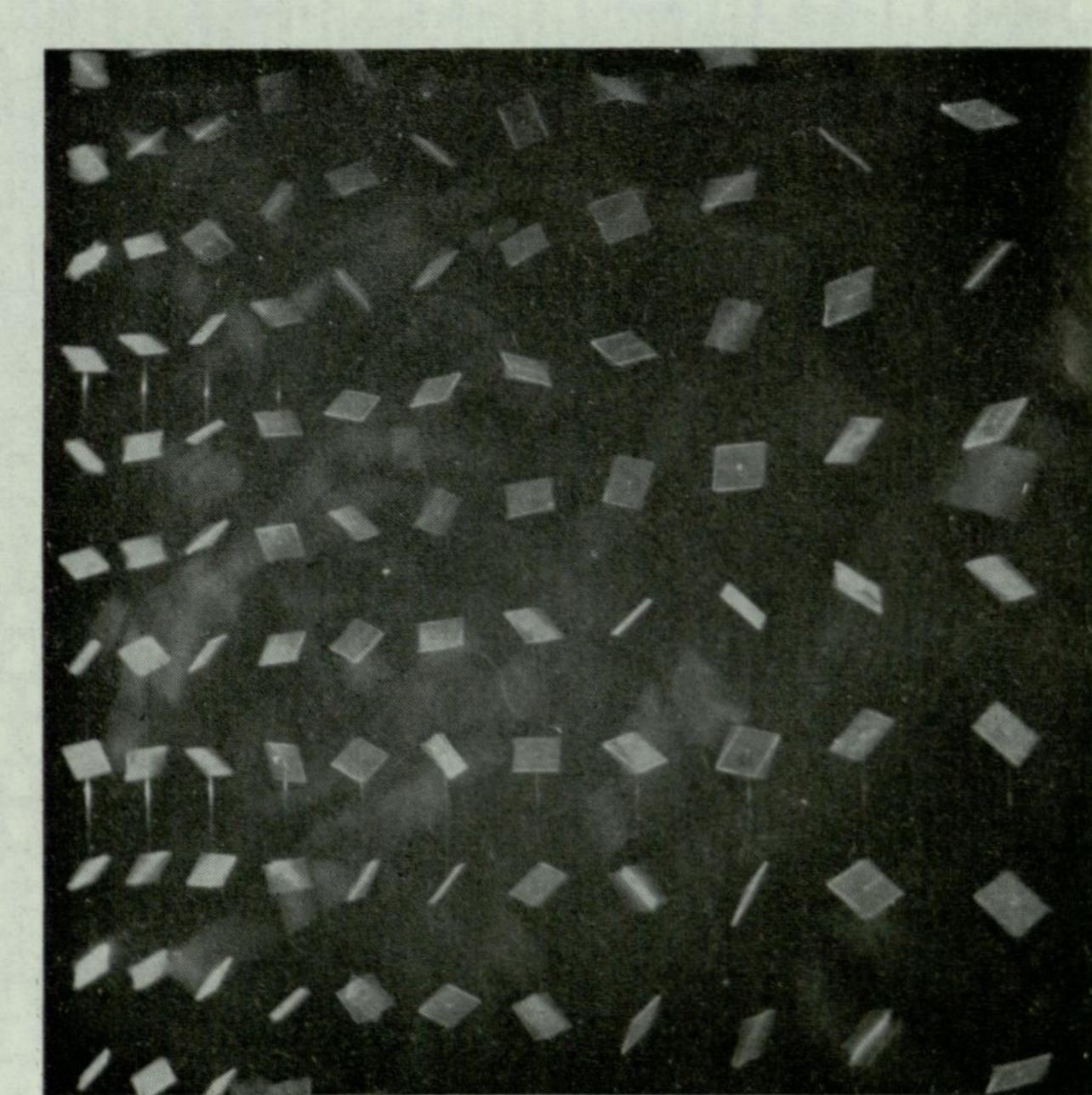
Continuel - lumière avec 8 sources lumineuses. Projections sur écran plan.











continuel-mobile à multiples présentations. Plexiglas 1960.

# Pour une peinture expérimentale programmée.

Il y a des milliers de chefs-d'œuvre dans les musées.

Il y a des milliers de peintres de talent qui s'adaptent avec succès au goût du jour pour un immense public.

Sans arrêt les écoles se succèdent sachant choquer, plaire ou amuser.

Il serait fou et hypocrite de se révolter contre une situation aussi florissante des arts plastiques.

On peut cependant seulement s'étonner de l'absence presque totale d'une peinture réellement expérimentale dans ces kilomètres de chefs-d'œuvre et ces kilos d'études s'y rapportant. On ne peut, en effet, parler d'expérience réelle et contrôlée pour toutes ces œuvres.

Leurs auteurs, soit s'identifient à elles, les considérant comme une manifestation incontrôlable de leur personnalité soit, suivant un processus plus moderne attachent une valeur primordiale à la découverte d'un nouveau procédé dont, une fois la paternité bien reconnue, il répètent quelques variantes choisies arbitrairement.

Une expérience véritable doit par contre être menée à partir d'éléments contrôlables en progressant systématiquement suivant un programme.

Le développement d'une expérience doit se réaliser de lui-même, presque en dehors du programmateur. Prenons un exemple : si l'on superpose des formes très simples (bonnes formes suivant la Gestalt théorie ) et que l'on fasse varier les angles de superposition, toute une série de structures apparaissent.

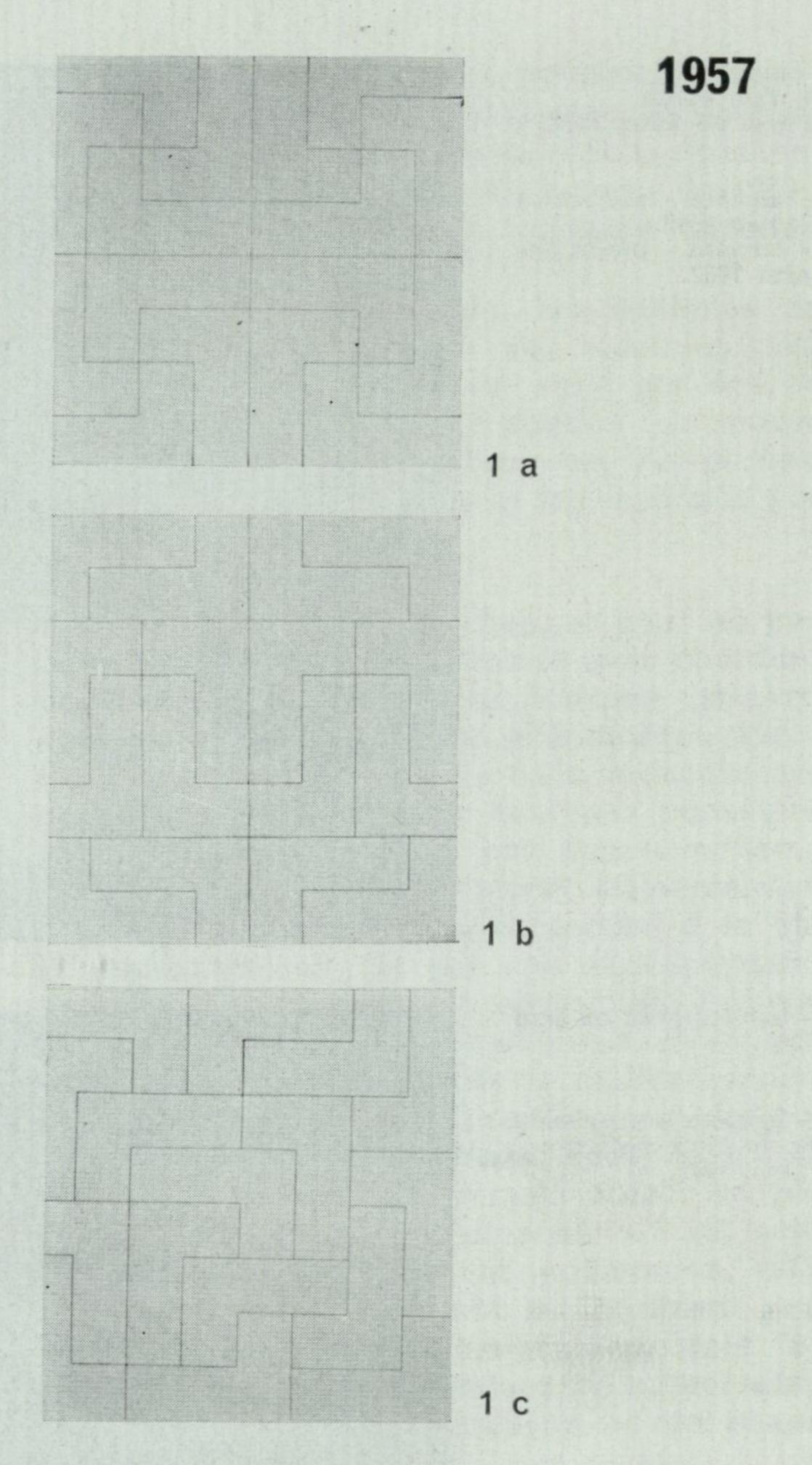
Ces structures parfaitement contrôlées et facilement recréables sont un matériau de choix pour des expériences esthétiques, matériau, évidemment bien plus approprié qu'une quelconque œuvre intuitive, unique, ou même que des tests fabriqués par des psychologues.

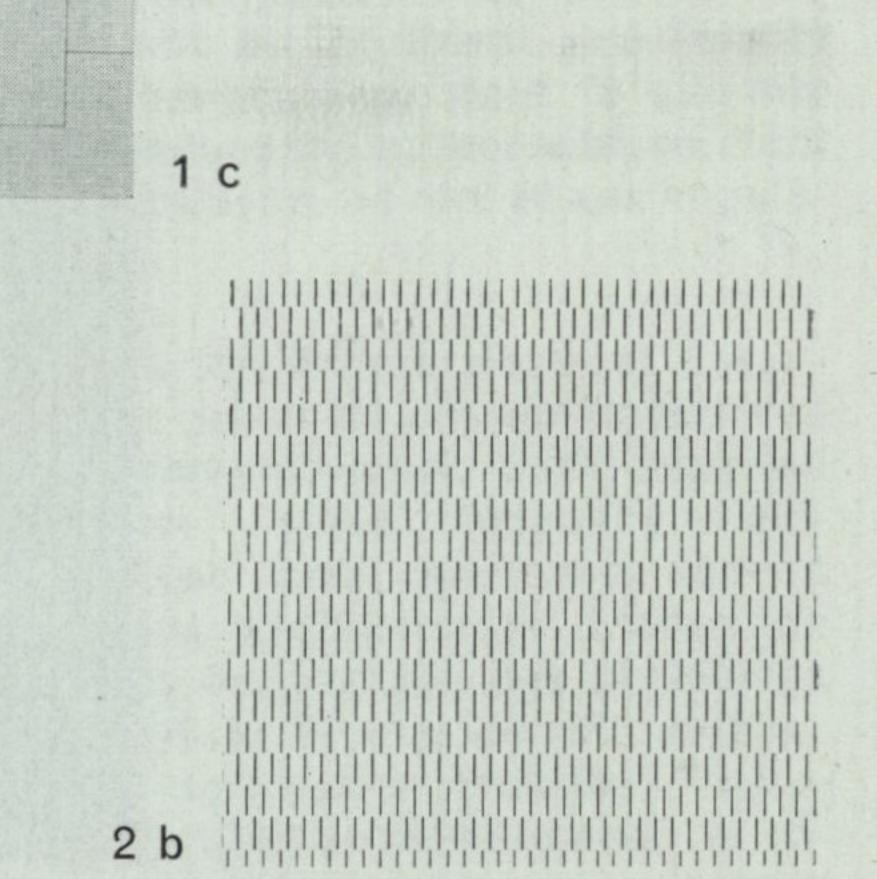
Des programmes d'expériences d'un même esprit sont également applicables à la couleur et au mouvement par exemple.

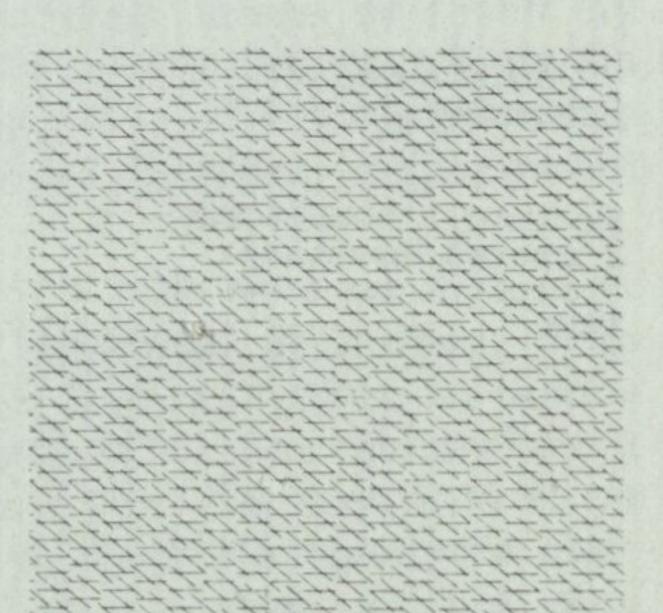
En résumé, cette peinture expérimentale programmée apparaît répondre à deux besoins :

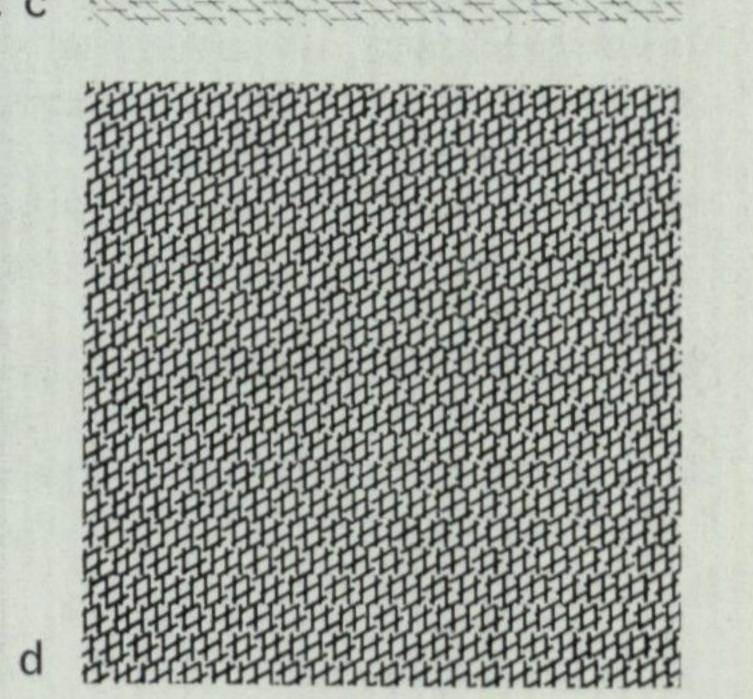
d'abord le besoin d'une partie du public qui veut prendre part à la "création" des œuvres, qui veut démystifier l'art et désire comprendre un peu mieux, ensuite le grand besoin en nouveaux matériaux des esthéticiens, ces hommes de science à la fois mathématiciens et psychologues qui, en partant des théories de la psychologie moderne (en particulier sur la transmission des messages) jettent les bases d'une nouvelle science de l'art.

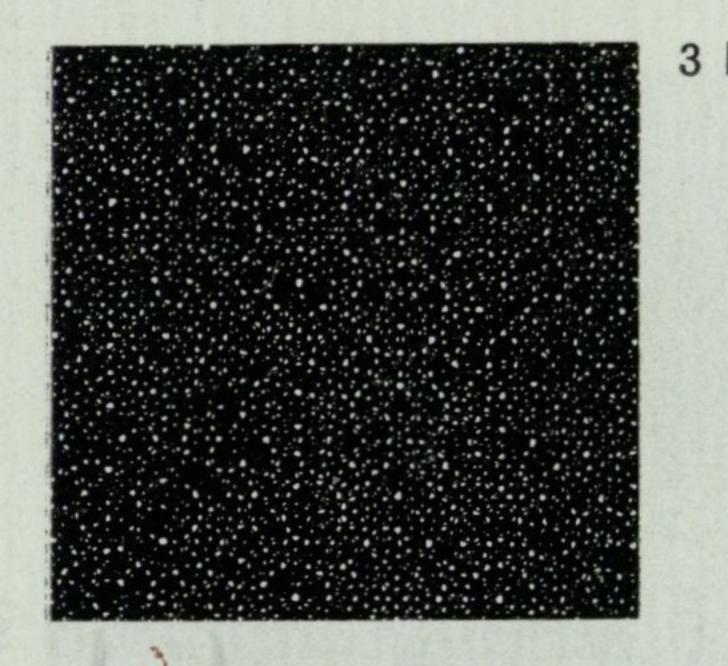
Morellet

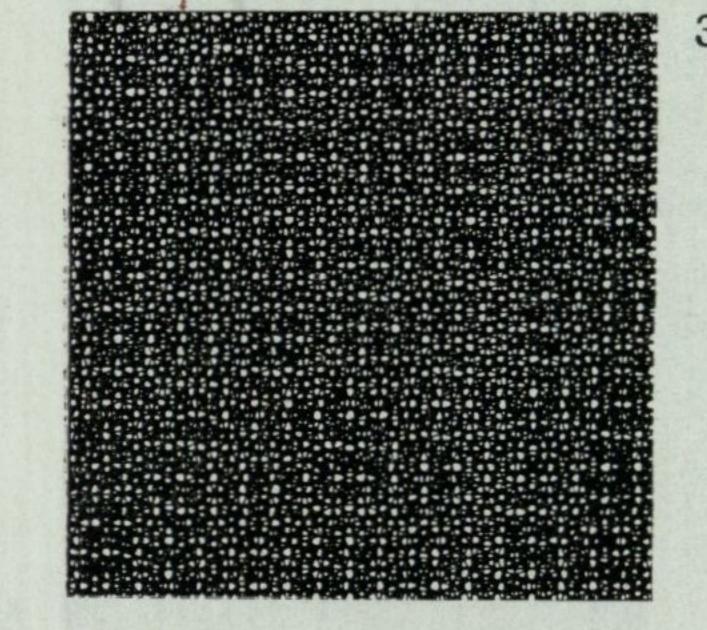


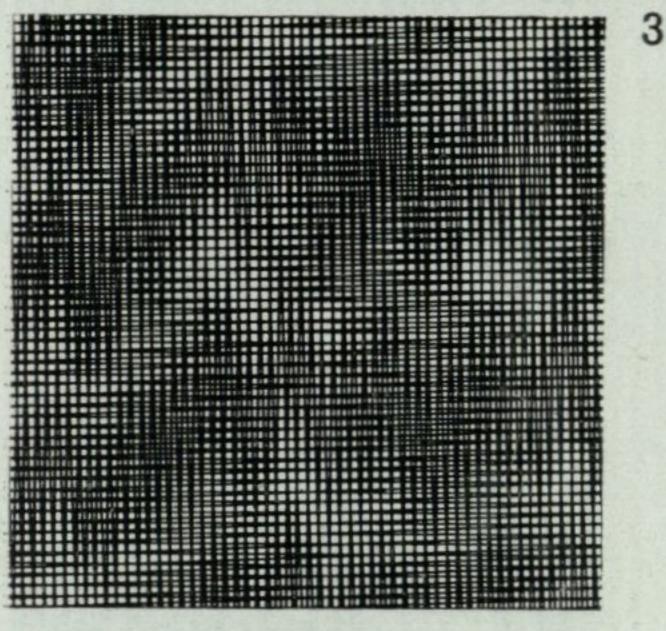




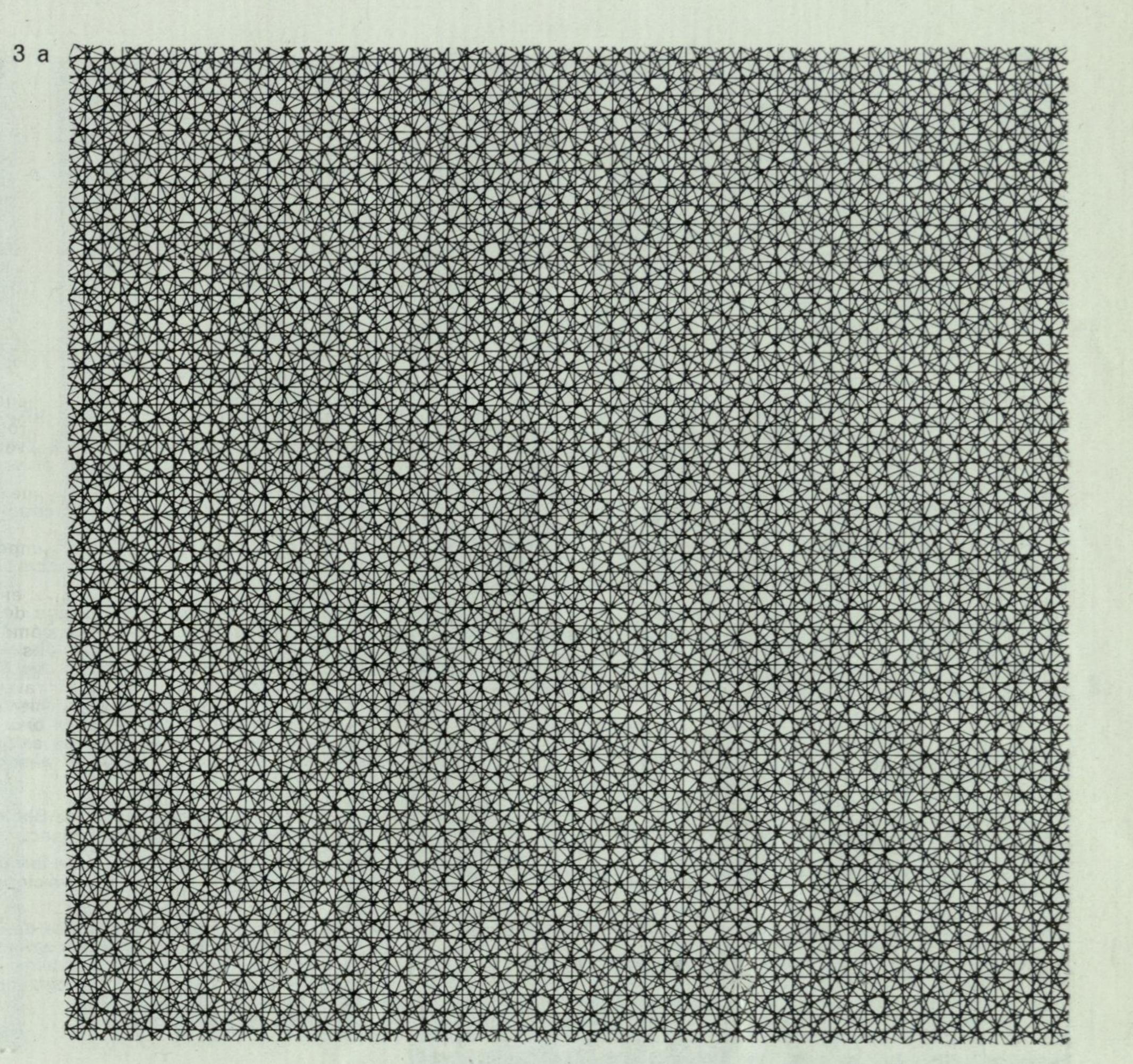




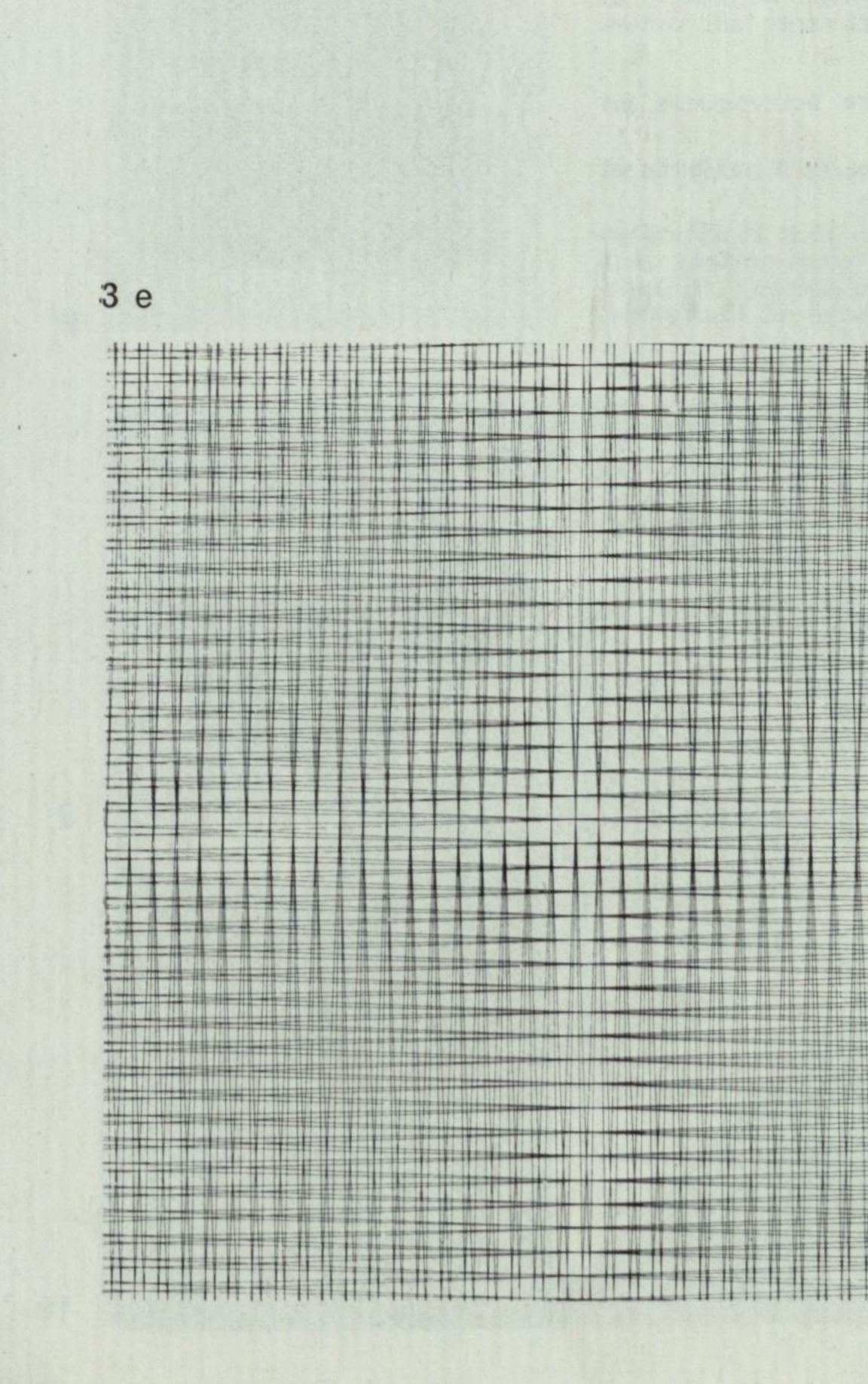


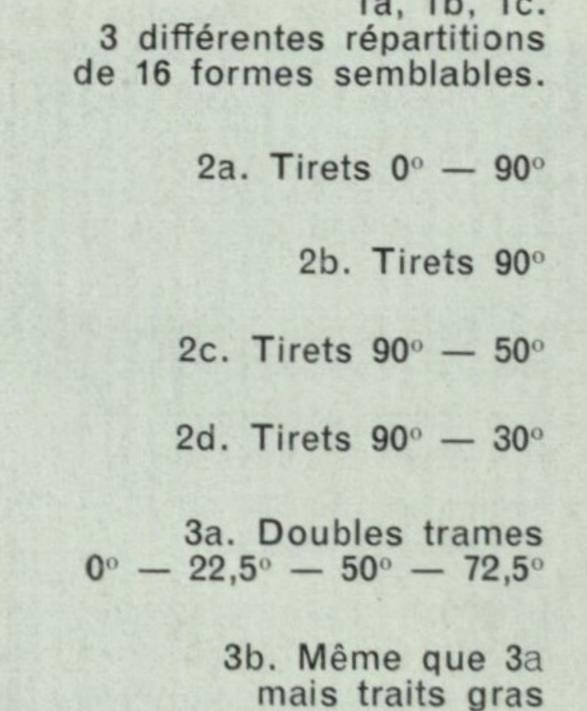


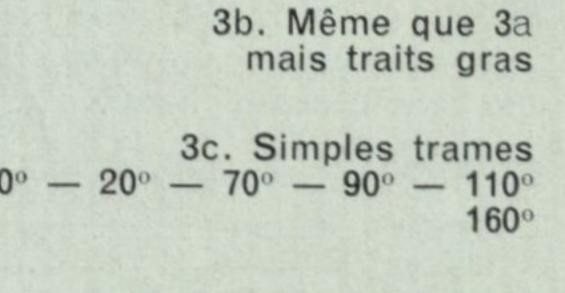
1958-59

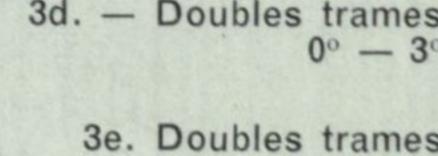


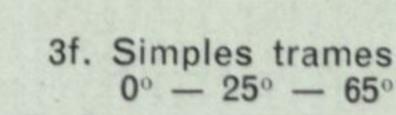
# morelle

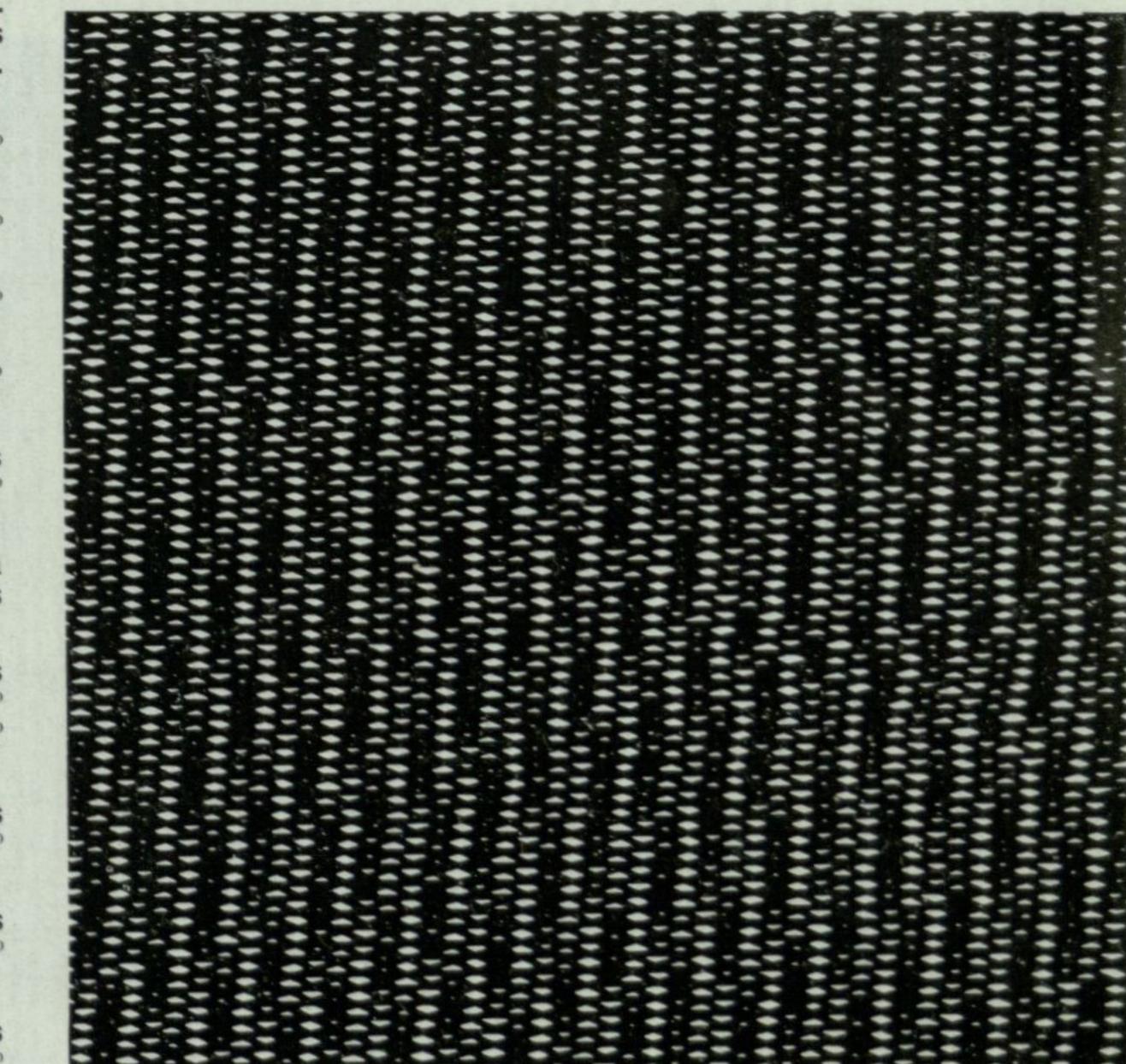


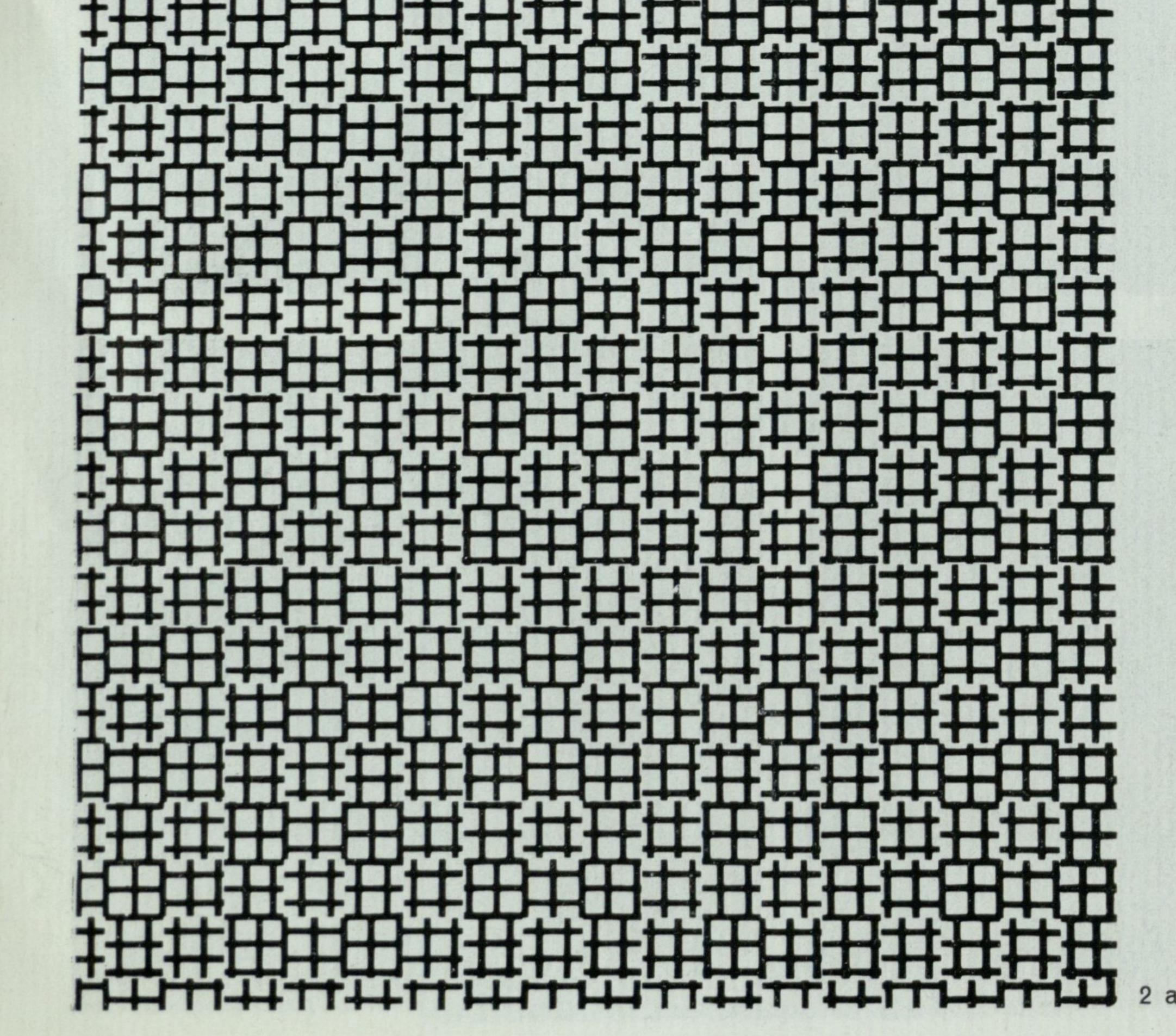


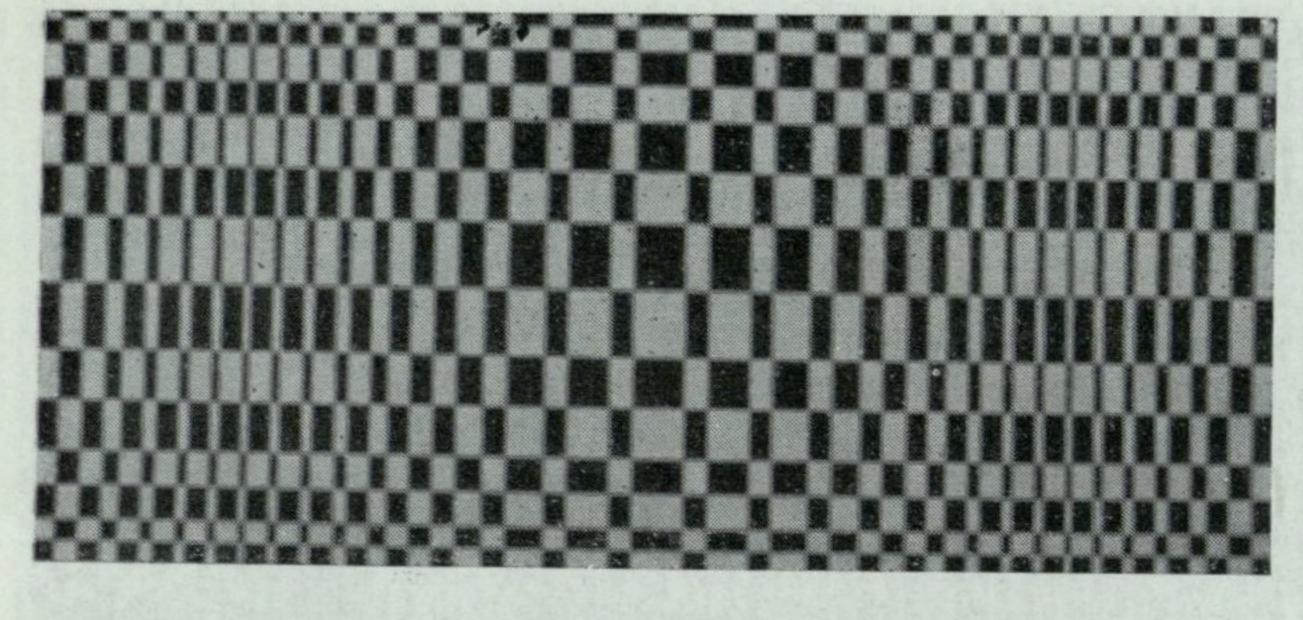


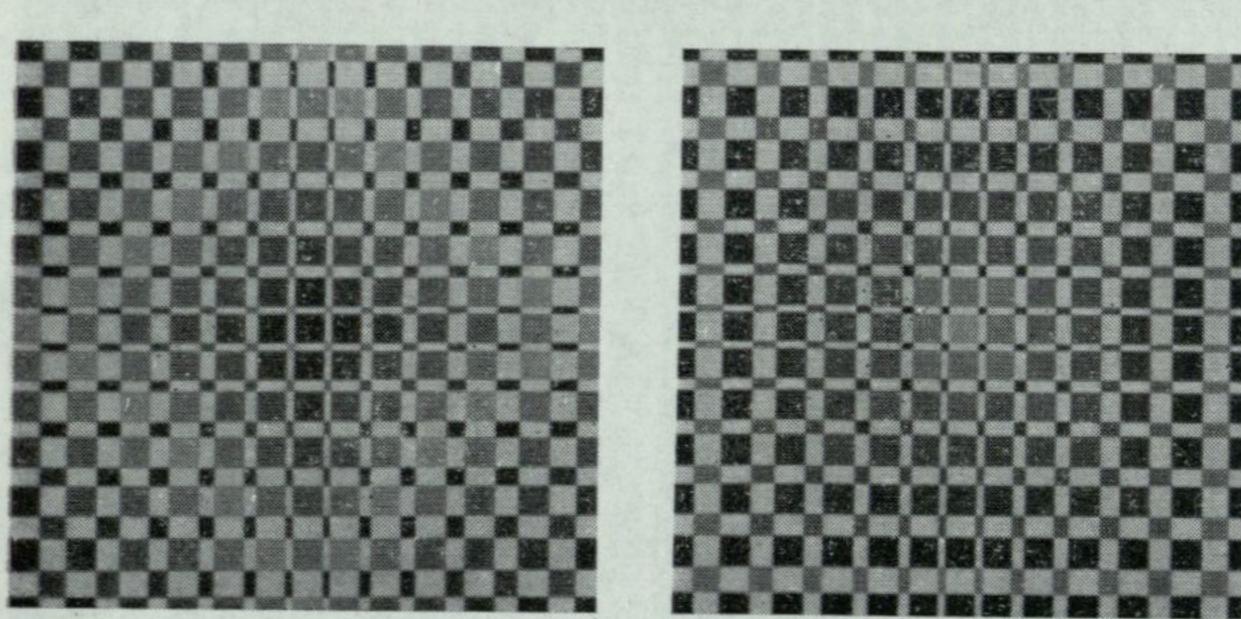


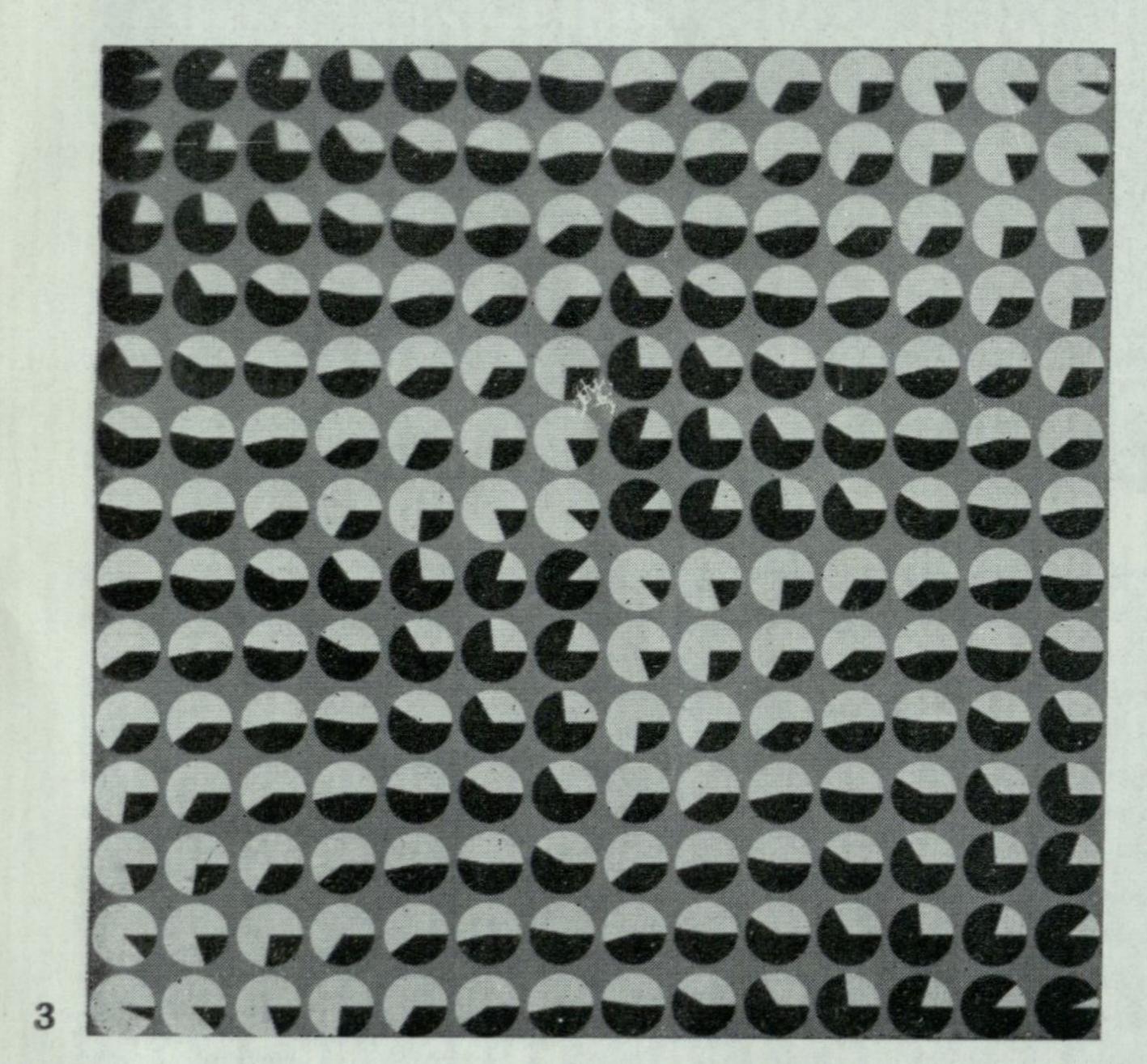


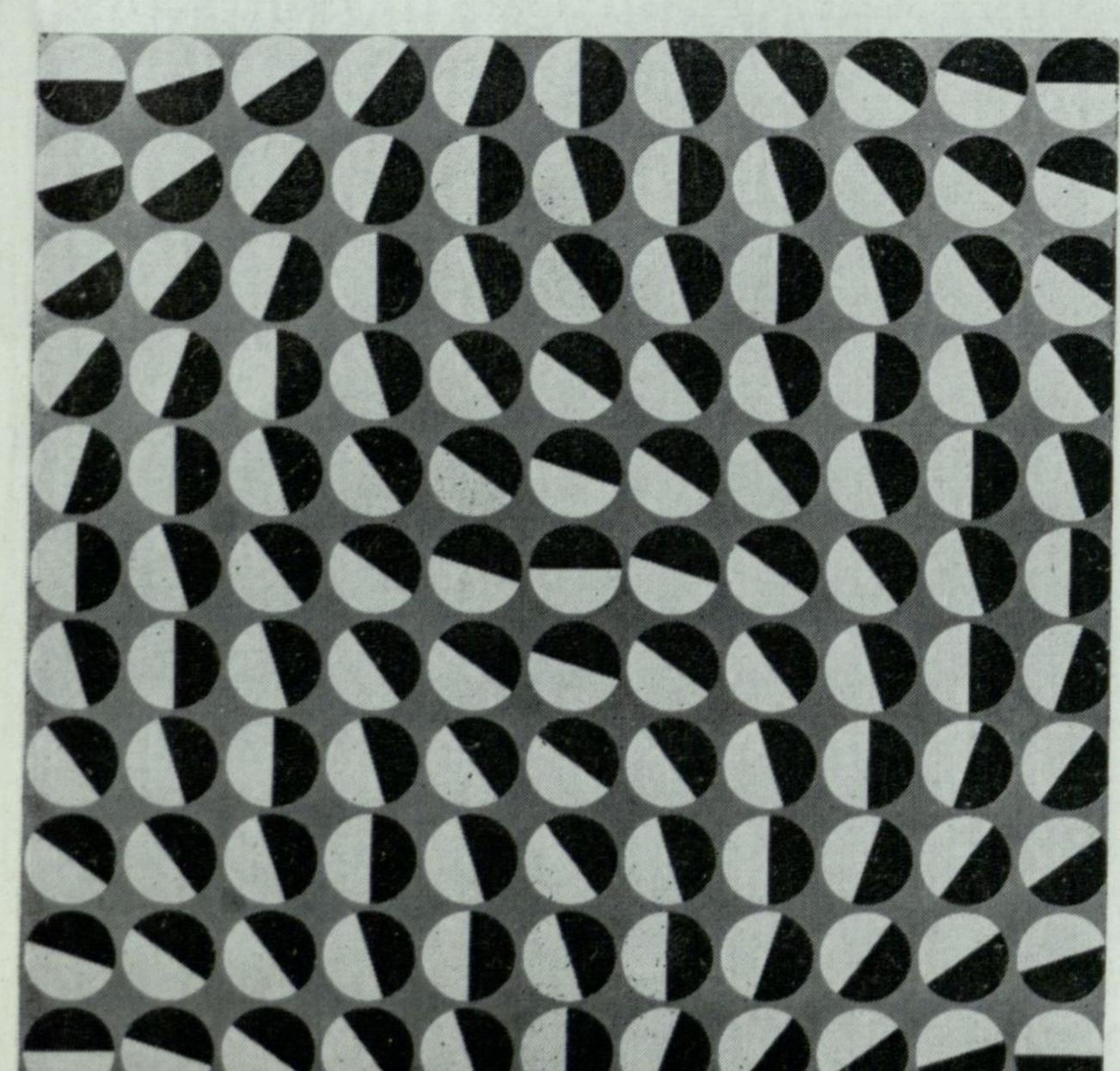












# sobrino

1. (1959) Problème dans le plan. Blanc et noir.

Simultanéité de formes en ordre progressif. Homogénéité de contrastes. Progression horizontale et verticale. Passage du positif au

Constatation de l'annulation presque totale de l'individualité de la

2. (1959) Fragment d'un travail composé de 8 éléments. Problème

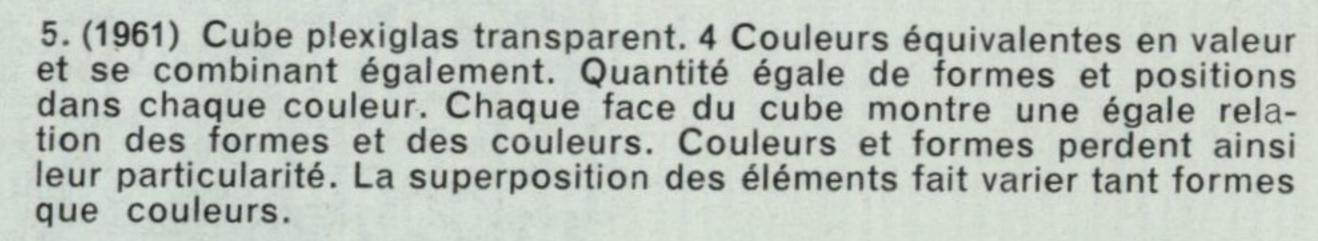
Simultanéité de formes de 7 valeurs, en ordre progressif concentrique et excentrique. Chaque élément a un développement en soi. La somme des développements de chaque élément a la même conception que le développement de l'ensemble des 8 éléments.

3. (1959) Problème dans le plan. Travail exécuté en noir et blanc sur fond gris, également en rouge et bleu sur fond blanc. Déplacement des formes à partir des 4 angles extérieurs. Envahissement giratoire progressif de chaque cercle par passage du négatif au positif ou par changement de couleur.

4. (1959) Problème dans le plan. Blanc et noir sur fond gris. Egalement rouge et bleu sur fond blanc.

Répartition homogène de la même forme sur toute la surface. Et homogénéité totale des contrastes. Développement progressif horizontalement et verticalement identique.

Constatation de l'annulation totale de la forme particulière. Il se produit sur toute la surface un déplacement des formes sur lequel le spec-tateur ne peut agir; c'est l'instabilité que produisent les formes sur toute la surface qui dirige le déplacement de l'œil du spectateur.



6. (1961) Objet. Plexiglas transparent. 4 couleurs équivalentes en valeurs et se combinant également.

Une forme également répartie 32 fois recto et verso en 4 positions et 4 couleurs différentes.

Multiplication des couleurs, pour laquelle joue en plus l'inclinaison des plans. Chaque plan perd de sa personnalité forme-couleur dans sa combinaison avec ceux de l'autre face. Le déplacement du spectateur altère également le jeu de ces combinaisons et l'accentue.

7. (1961) Objet plexiglas transparent. 4 couleurs équivalentes en valeurs et se combinant également. Recto verso.

Une forme également répartie 16 fois sur chaque face (une face négative et une positive) en 4 positions et 4 couleurs différentes.

Sur une même face, chaque forme rompt les 4 plans de l'autre face. Donc une multiplication plus grande de couleurs que dans le précédent

8. (1961) Objet plexiglas transparent. 4 couleurs équivalentes en valeurs et se combinant également. Recto verso.

Une forme également répartie 16 fois recto et verso en 4 positions et 4 couleurs différentes. Formation de 64 carrés, de 16 couleurs différentes, réparties en proportions égales.

9. (1961) Objet plexiglas transparent. 4 couleurs équivalentes en valeurs et se combinant également.

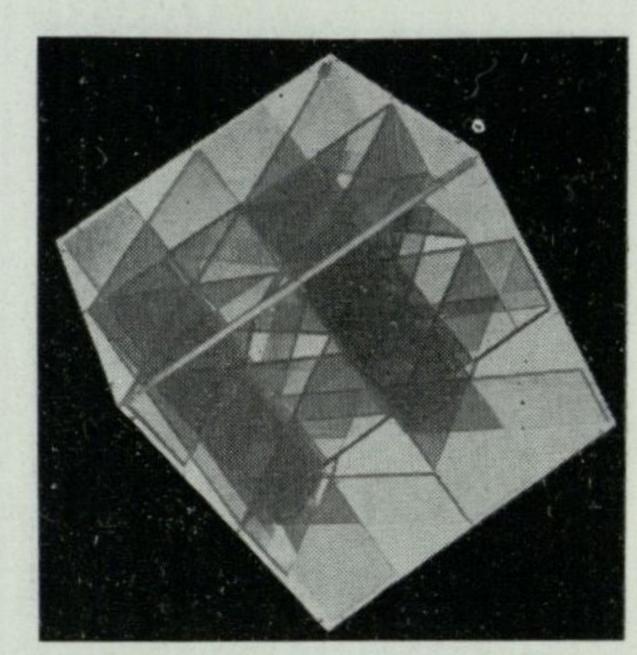
Une forme également répartie 16 fois sur une seule face. Ici s'introduit une transformation instable du plan dans l'espace.

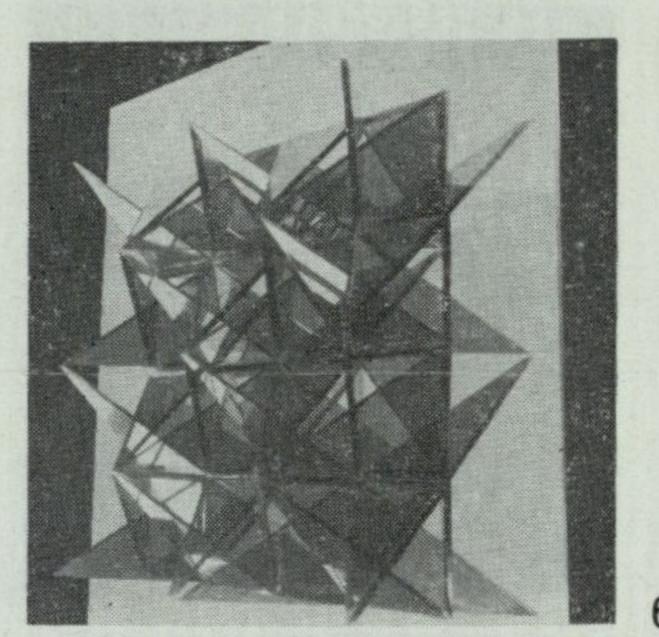
10. (1962) Objet, plexiglas transparent monochrome.

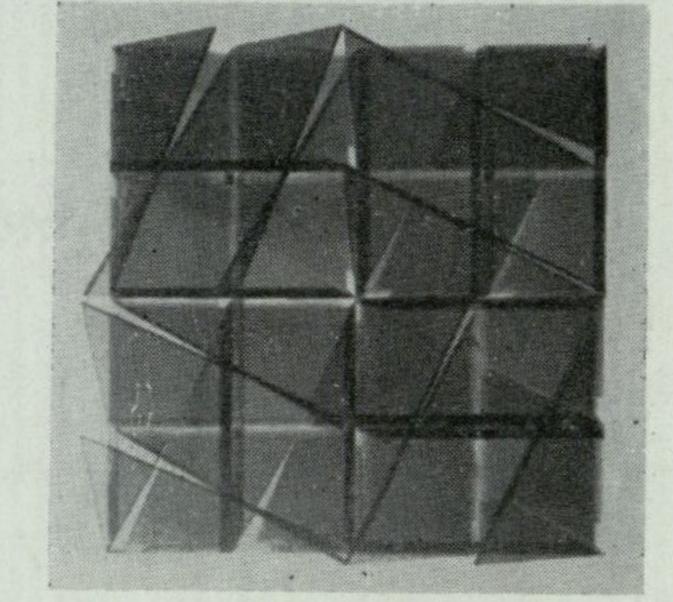
2 formes chacune en 4 positions différentes, réparties 32 fois en 4 noyaux. Chaque forme est percée de façon égale en 3 endroits. Formation de 100 carrés égaux et tous percés en leur centre. La superposition fait apparaître 6 valeurs distinctes formées par diverses combinaisons de plans.

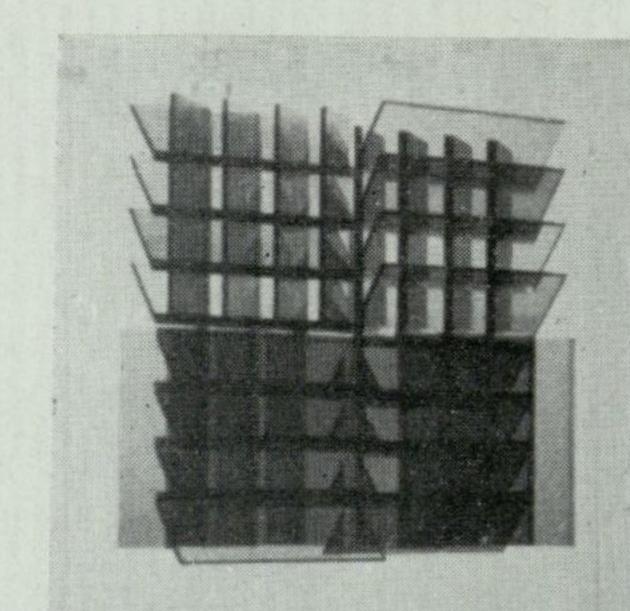
11 à 13. (1961-1962) Objets, plexiglas transparent monochrome. Transformations instables. Perte du sens de la position dans l'espace. Chaque forme semble prendre dans l'espace une position indéterminée. La matière perd de la réalité de sa présence.

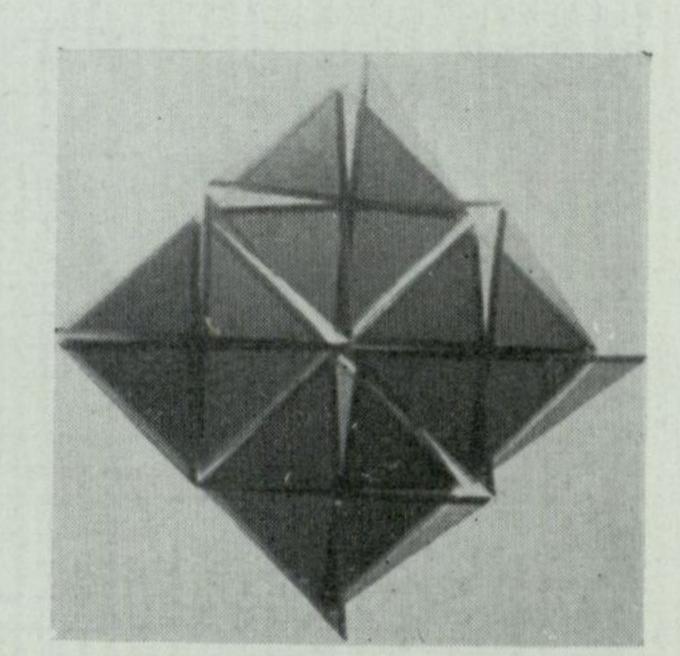
14. (1961-1962) Présentation, à l'occasion d'une exposition collective

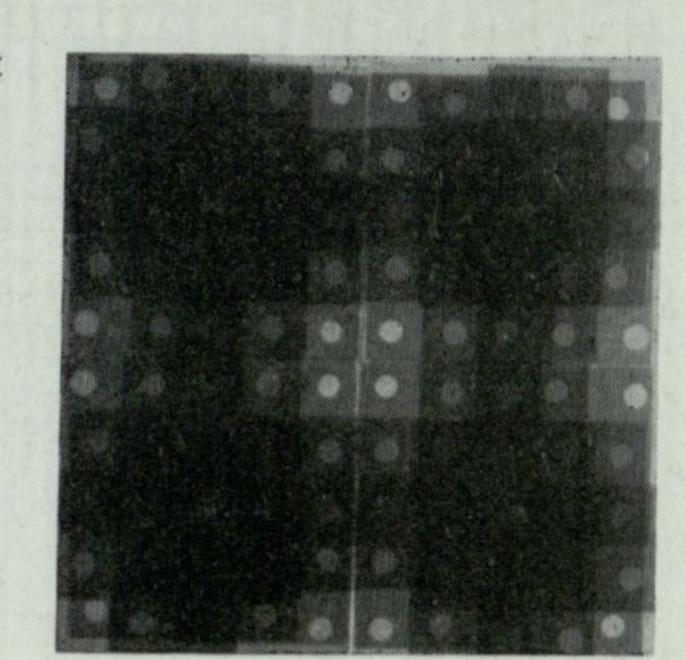


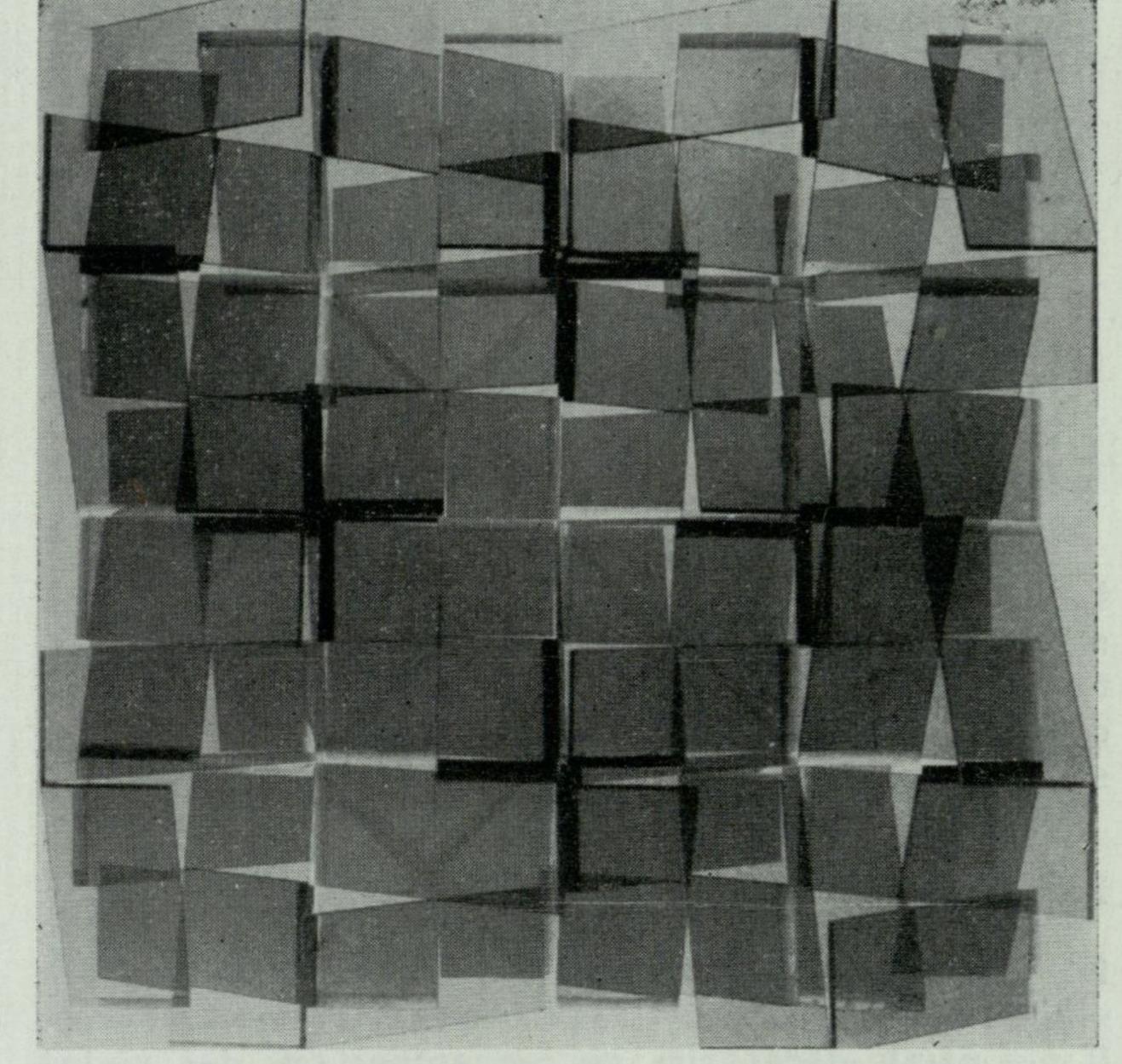


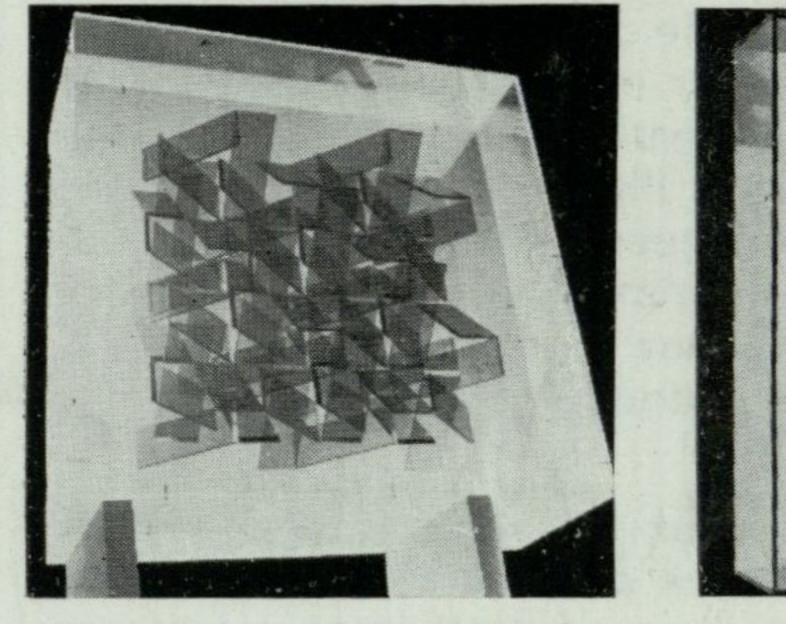


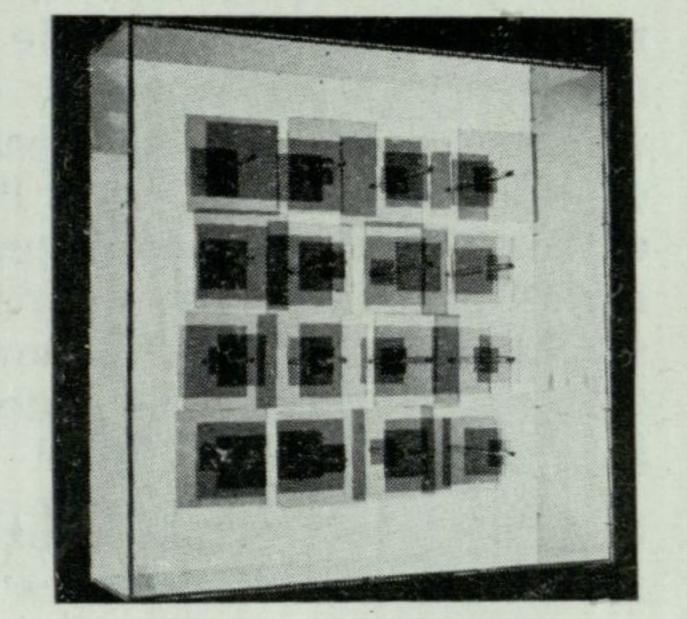


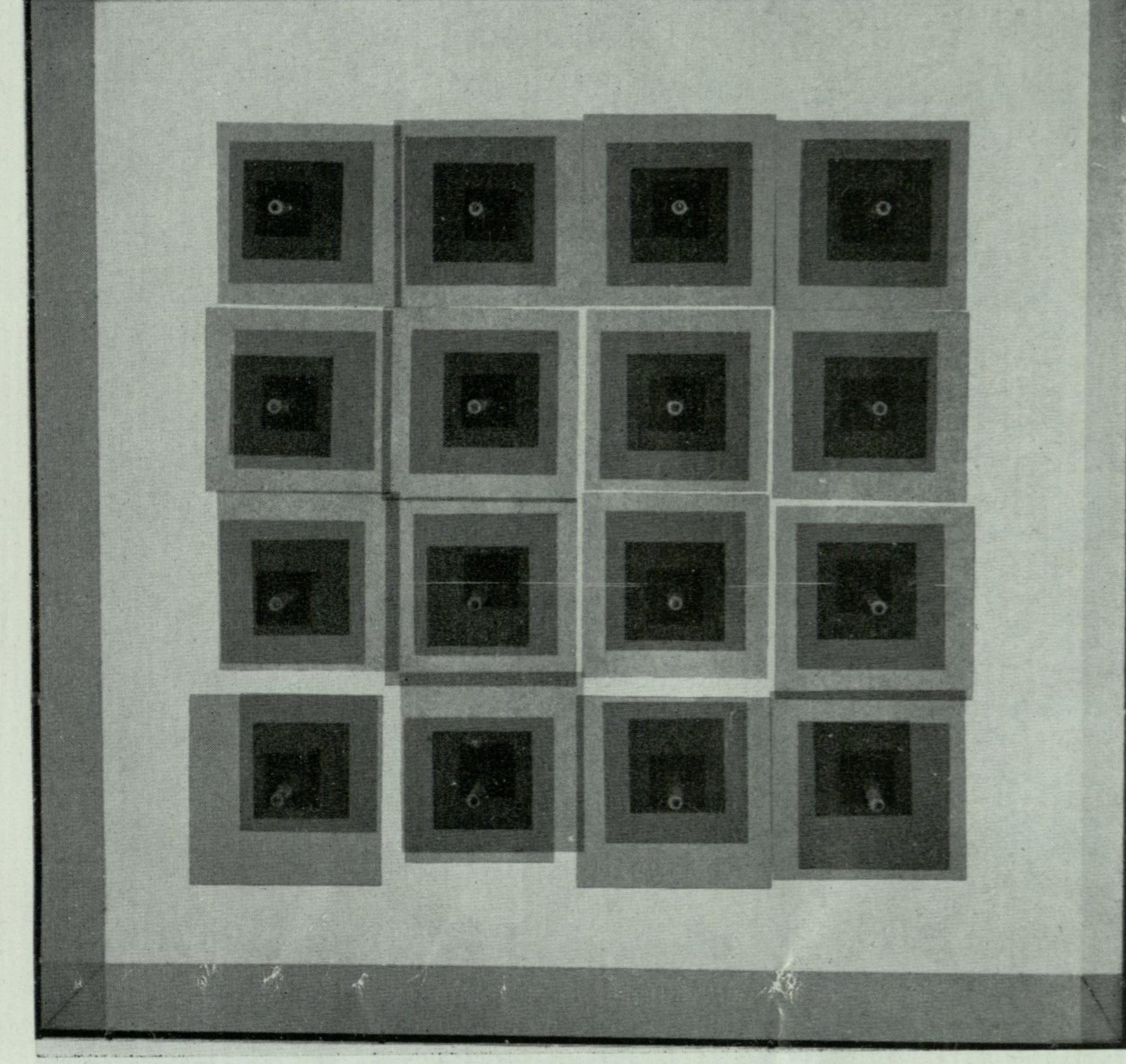




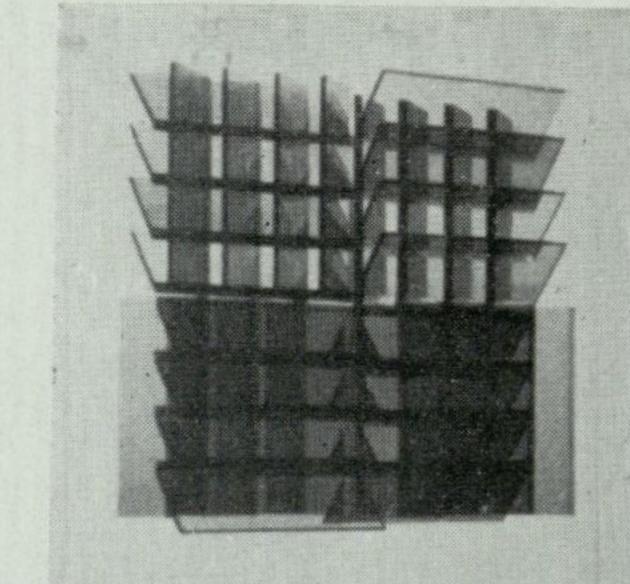


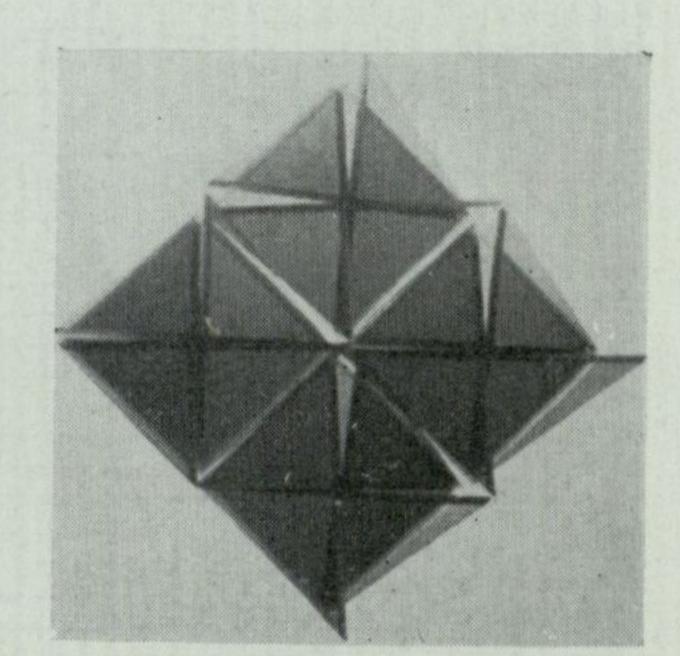


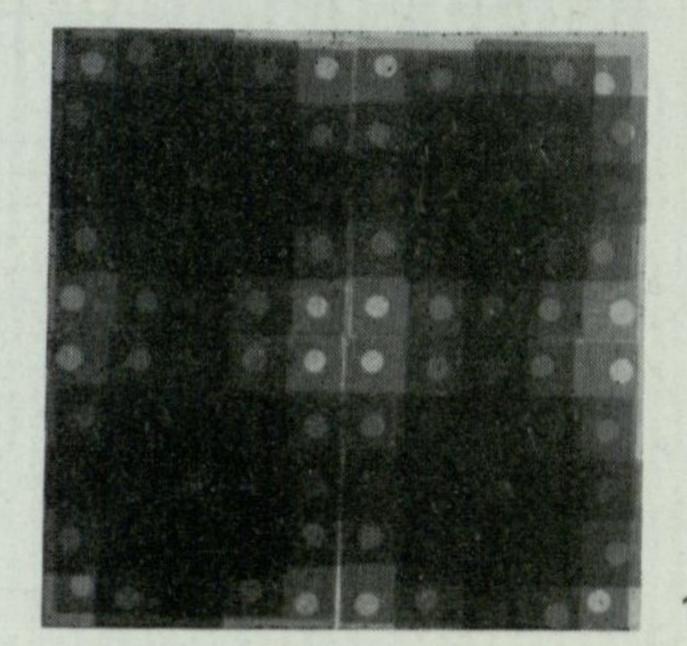


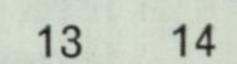


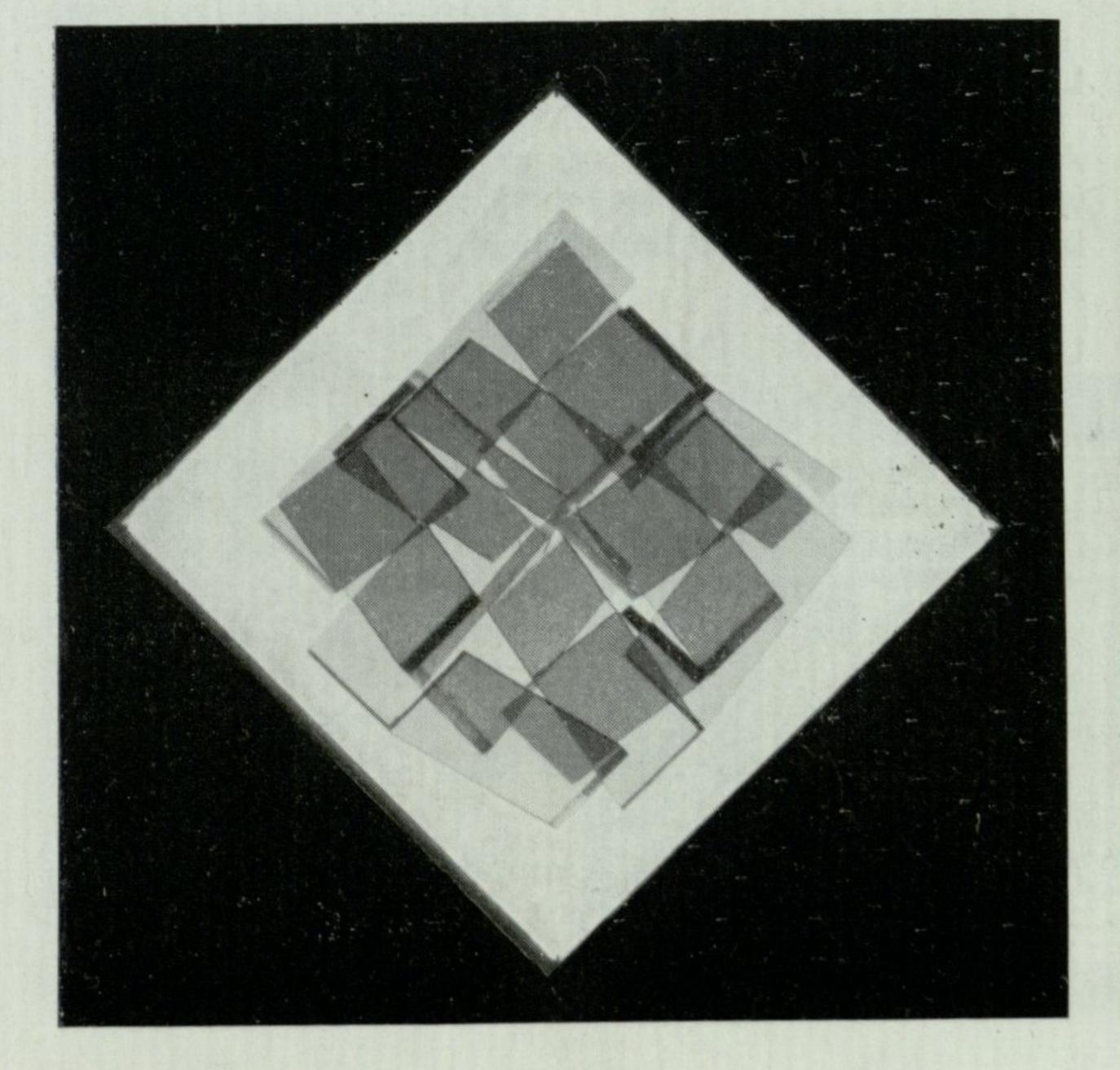
12 A 12

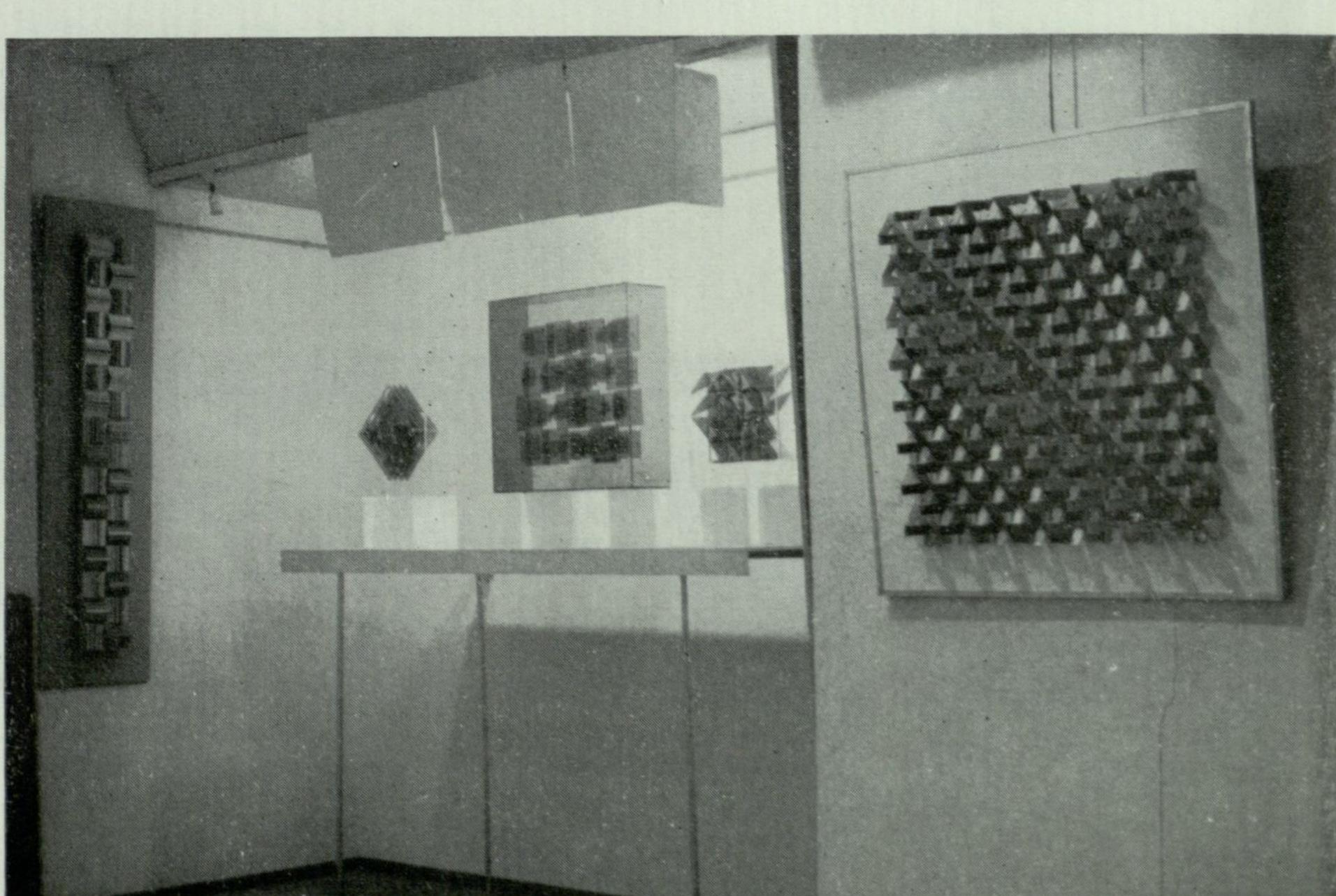


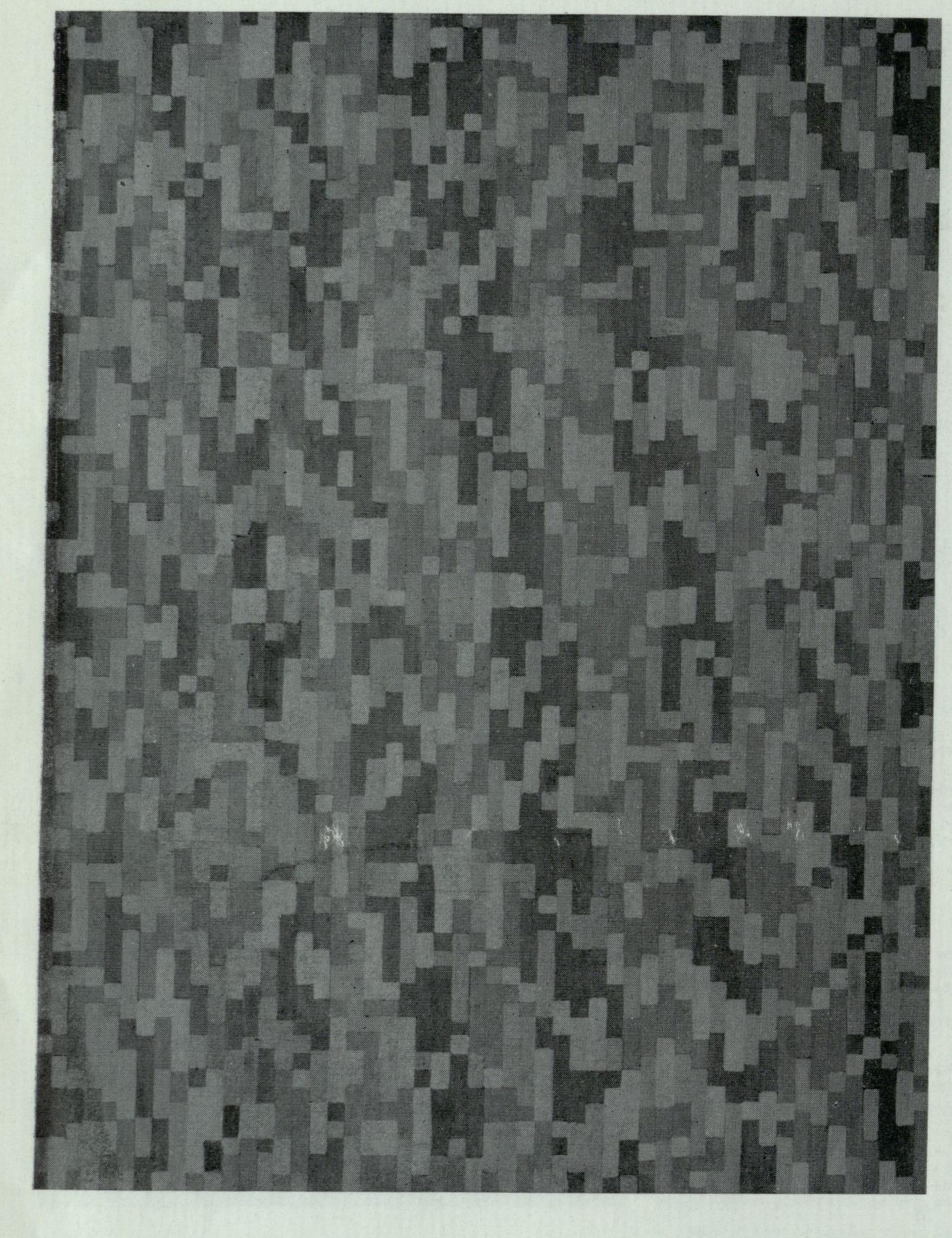












stein

La surface ne doit pas être considérée comme fin en soi, mais comme un des pôles de contact du rapport œiltableau. Envisagée sous cet angle la surface devra obéir à une répartiton contrôlée et homogène propre à suggérer une certaine ambivalence dans la perception.

#### La forme.

Elle a évolué passant des données sensorielles à des situations normalisées — art concret — constructivisme. Il me paraît nécessaire de rechercher par des séries mathématiques une nouvelle organisation de la surface; non pas en s'appuyant sur elle comme les constructivistes, qui garantissent mathématiquement l'équilibre de leurs compositions ou illustrent par des exemples certaines lois mathématiques, mais en utilisant ces séries comme moteur imprimant aux couleurs qui leur sont imparties une direction dans leur répartition, en les organisant dans des structures opposées ou similaires.

Les couleurs attribuées aux différents éléments d'une série ayant été déterminées au préalable seront mises en mouvement par leur support mathématique et progresseront sur la toile mécaniquement. Il ne s'agit donc plus d'aboutir à une situation mathématique mais au contraire en partant de formules préétablies d'augmenter le champ des perceptions sensorielles. Une instabilité dans la perception de la toile pouvant résulter de l'oscillation entre deux directions : progression horizontale — progression verticale.

Certes nous savons que les variables des formules mathématiques sont limitées toutefois la superposition de deux cadences rythmiques augmentent les probabilités créant une répartition ou une régularité sous-jacente rend toutefois imprévisible le résultat final.

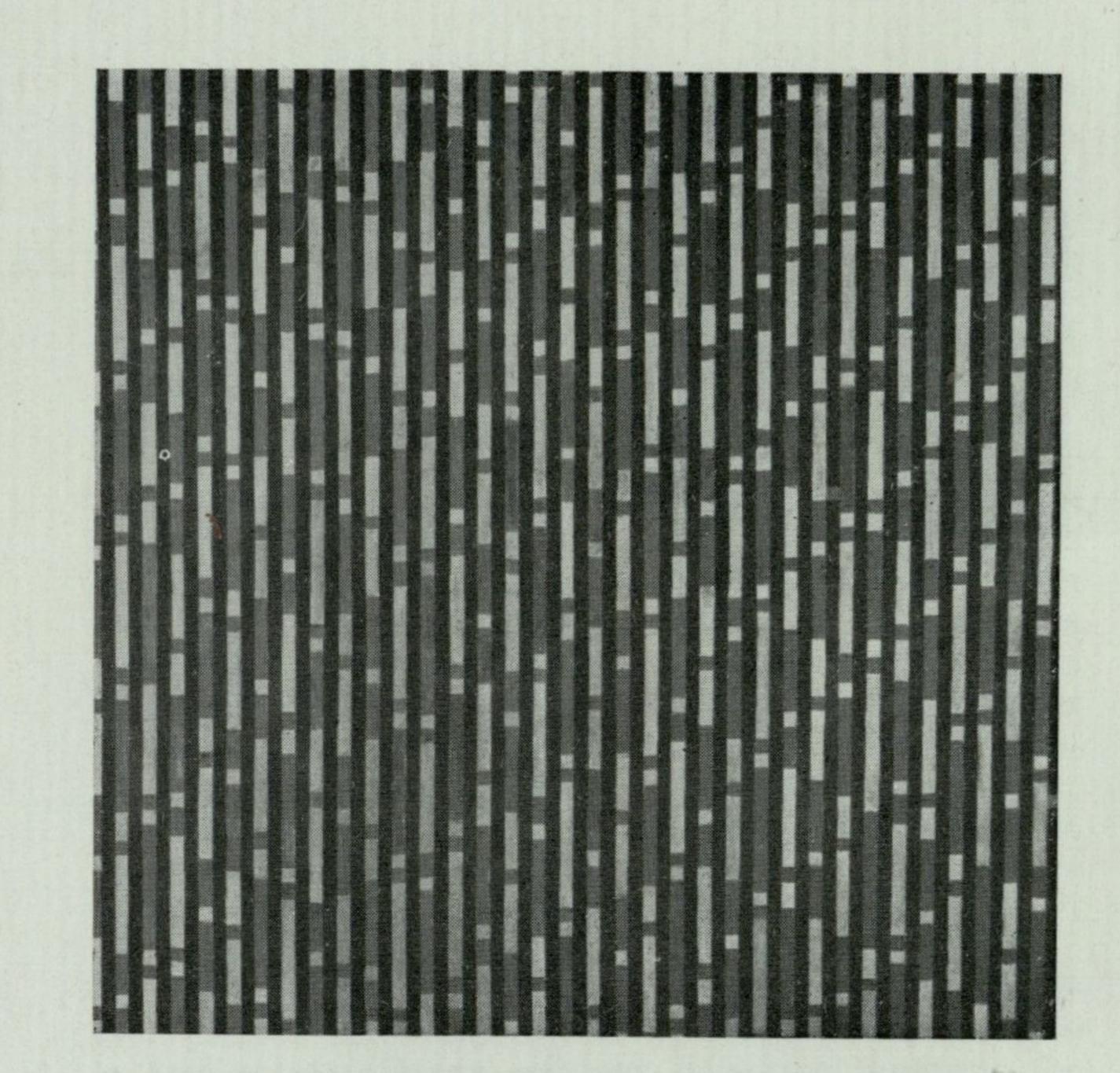
# La couleur.

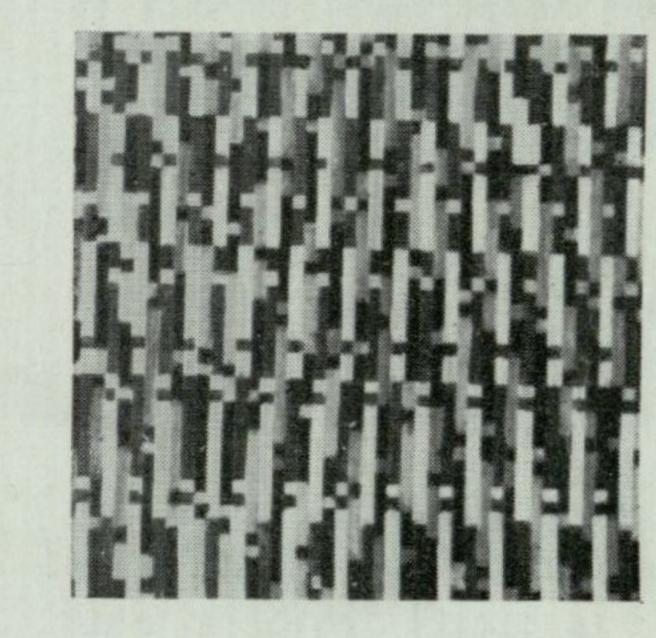
A chaque série correspond une couleur par exemple vert-clair vert-foncé se développent verticalement, tandis que bleu-clair bleu-foncé progressent à l'horizontale.

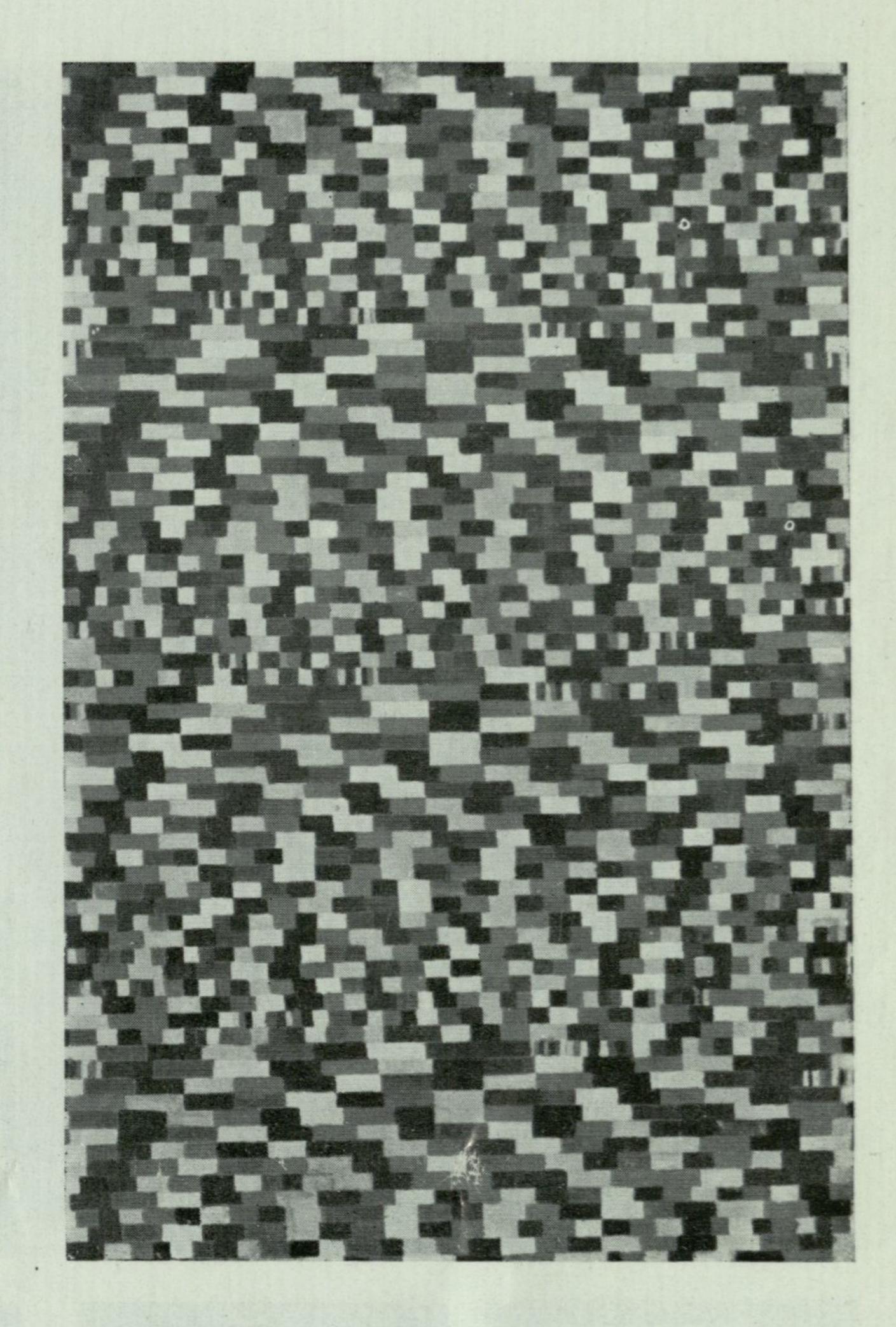
Les directions et les valeurs opposées créent des situations se développant apparemment sur des plans différents.

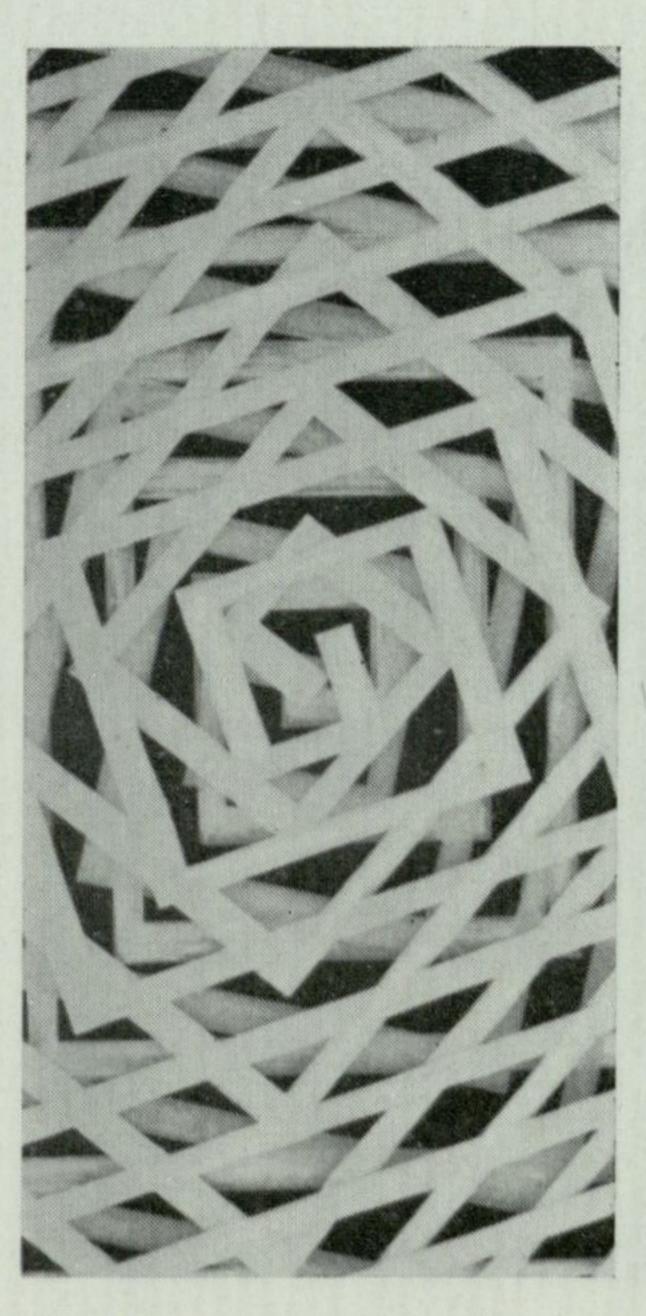
La juxtaposition de deux tons de valeur égale créée par l'alternance de la perception de chacun d'eux, puis par l'apparition d'un troisième ton uniforme une instabilité qui se situe dans la vision; l'œil devenant à son tour le moteur qui anime cette surface. Cette perception instable altère la forme et les couleurs elles-mêmes oscillent perpétuellement sans qu'il soit possible de situer un ton local.

Au stade actuel il s'agit simplement de multiplier les expériences et non d'en expliquer les résultats.

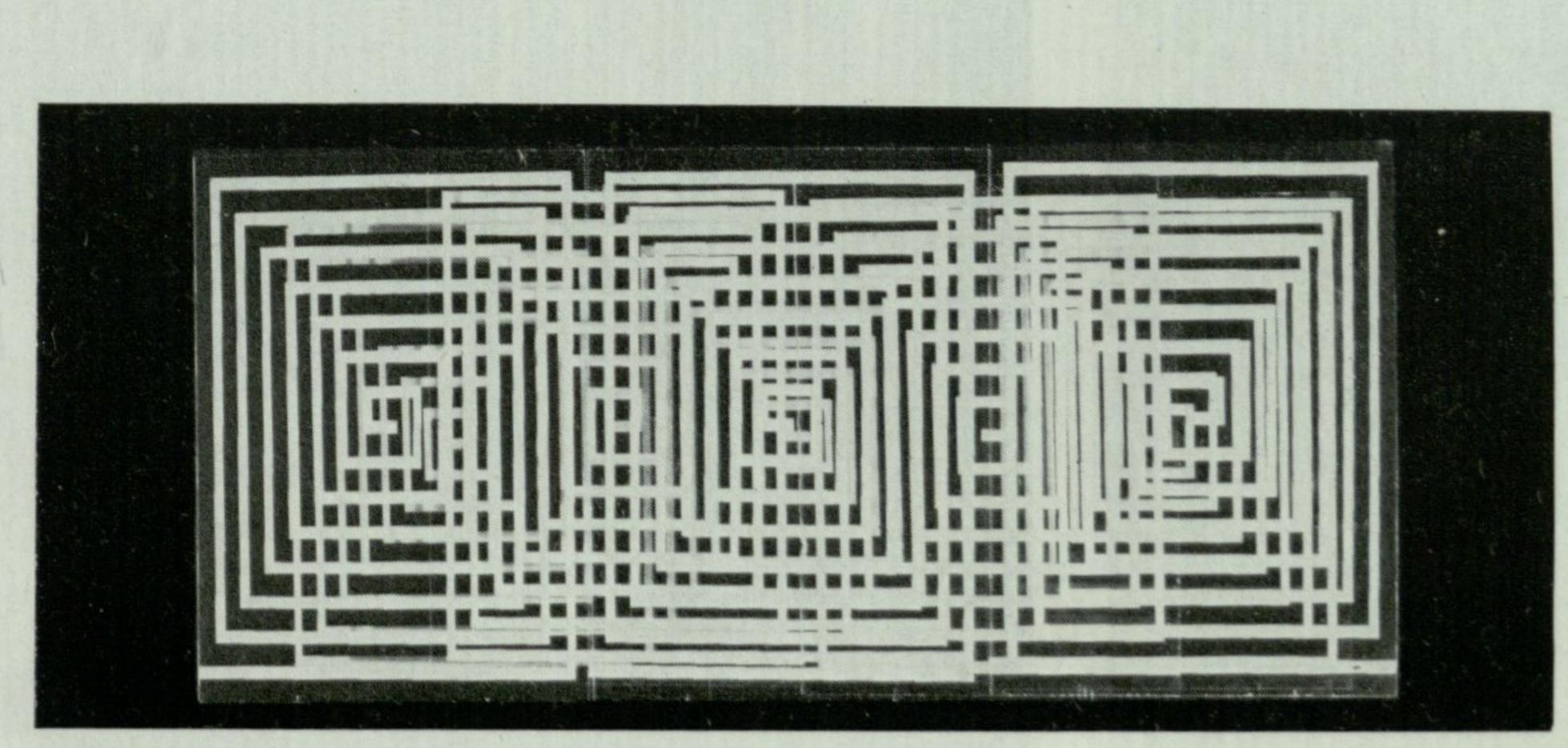


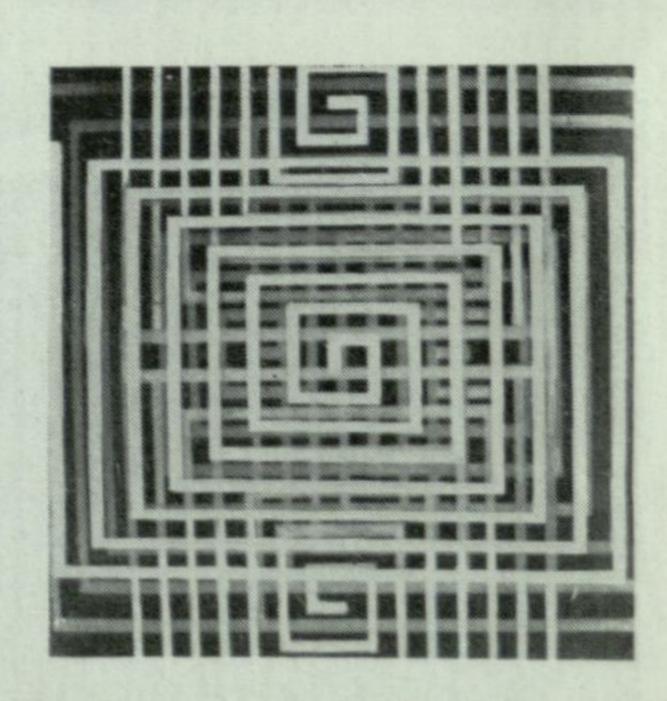


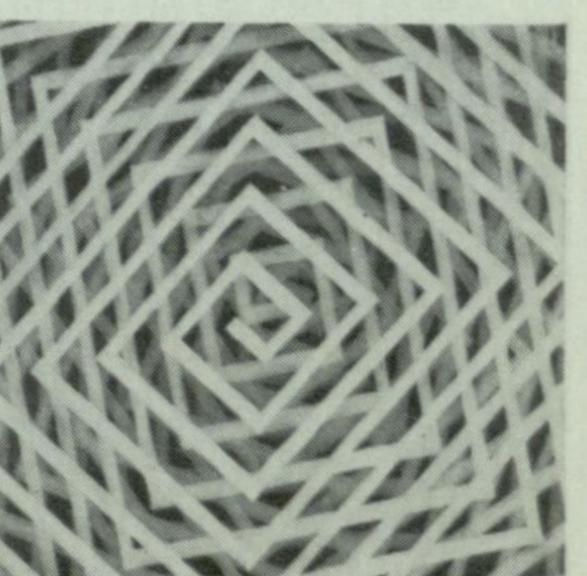


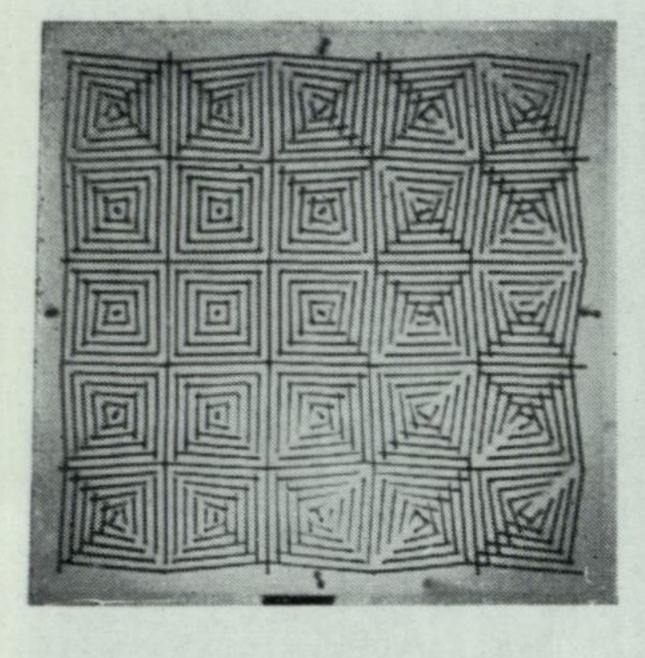


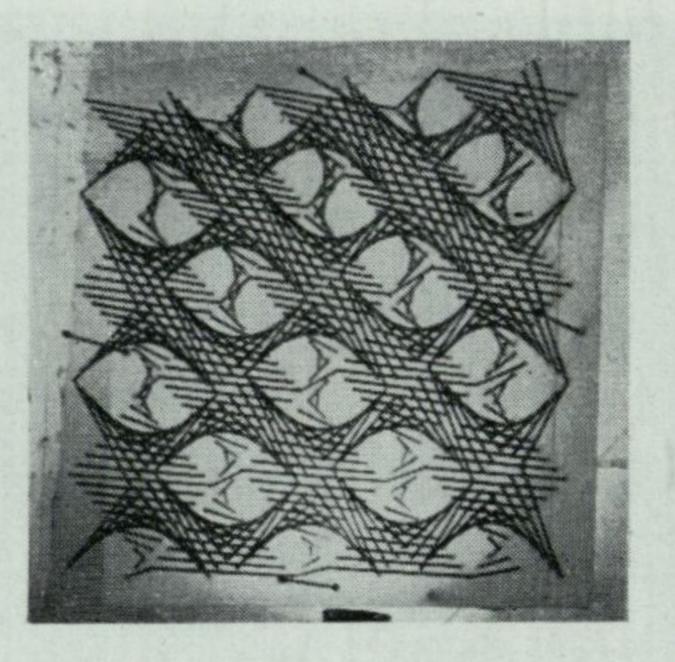
1960 - RELIEF: 120 × 50 × 30
Combinaisons obtenues
par superposition
à partir des éléments identiques
de ce relief

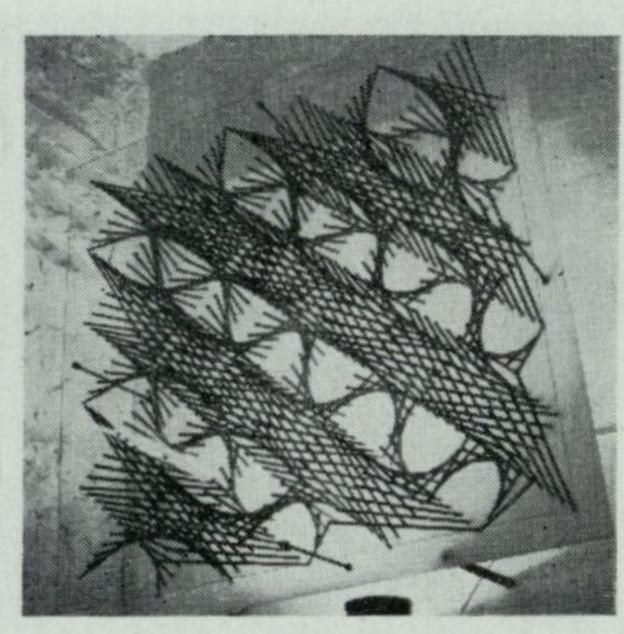


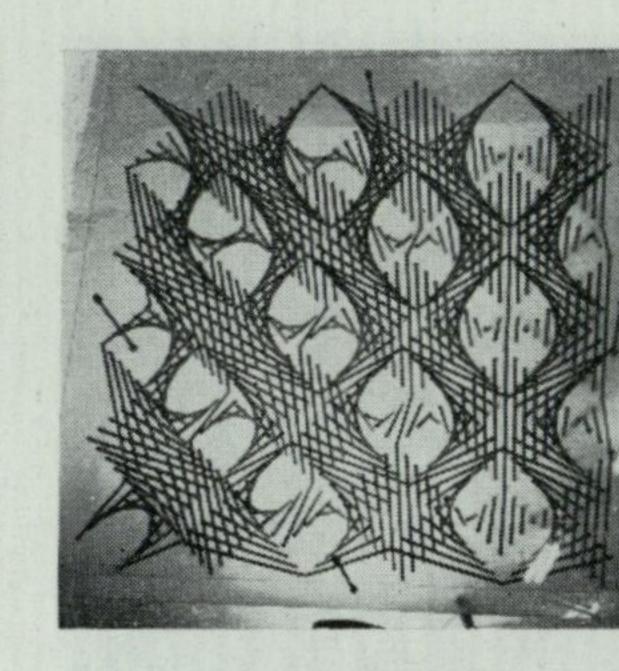




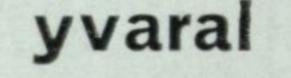


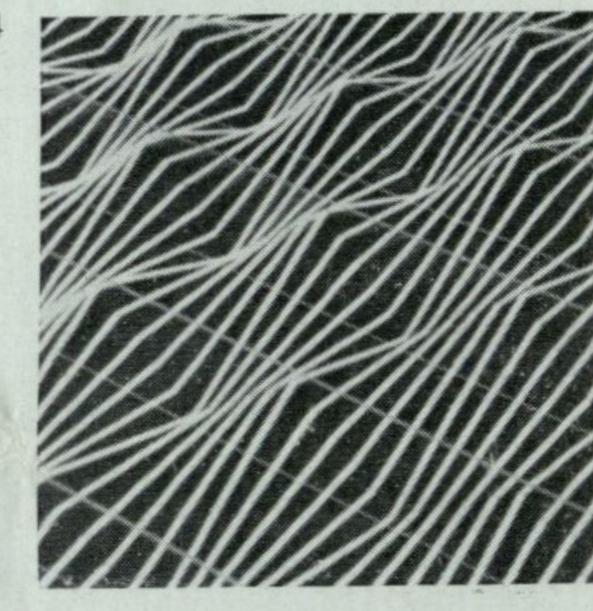


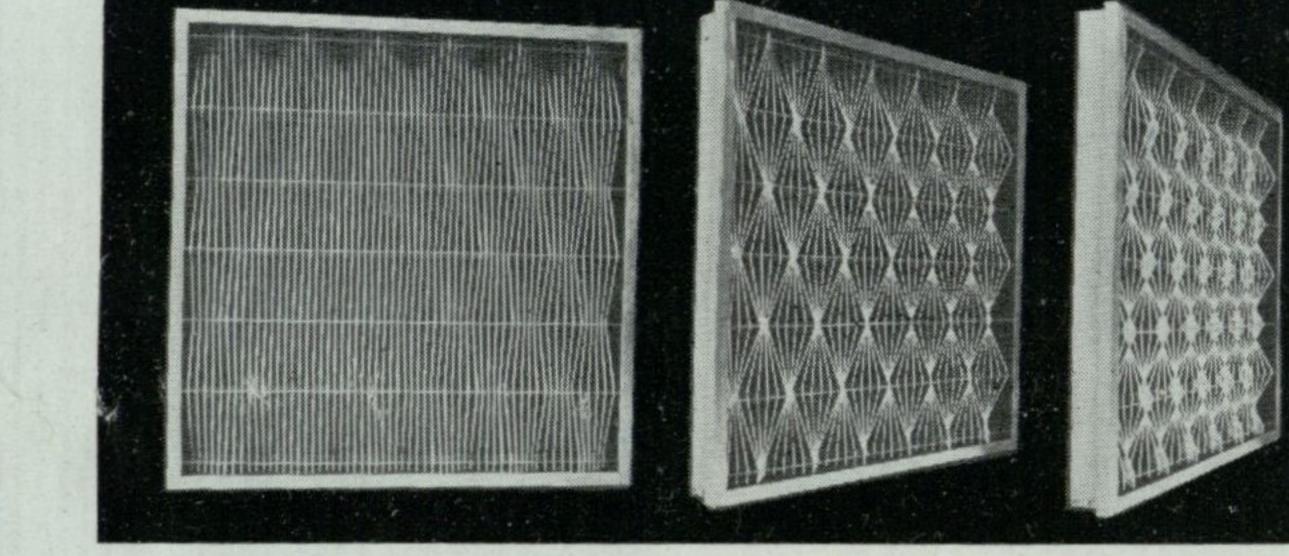




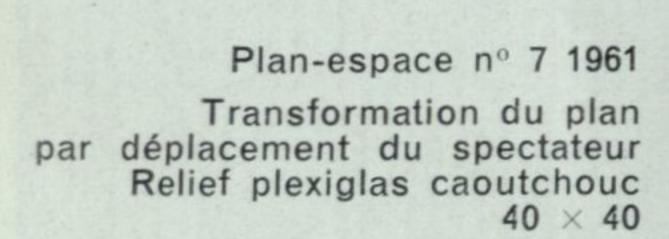
Plan-espace nº 2 1961 déplacement du spectateur Relief plexiglas caoutchouc 80 × 80

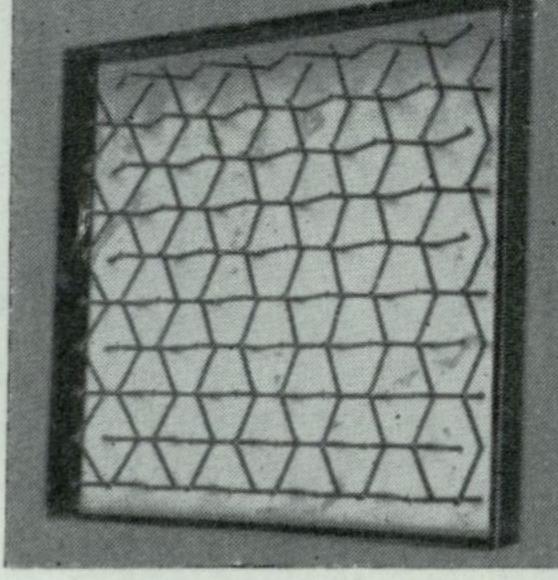




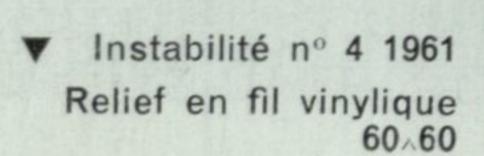


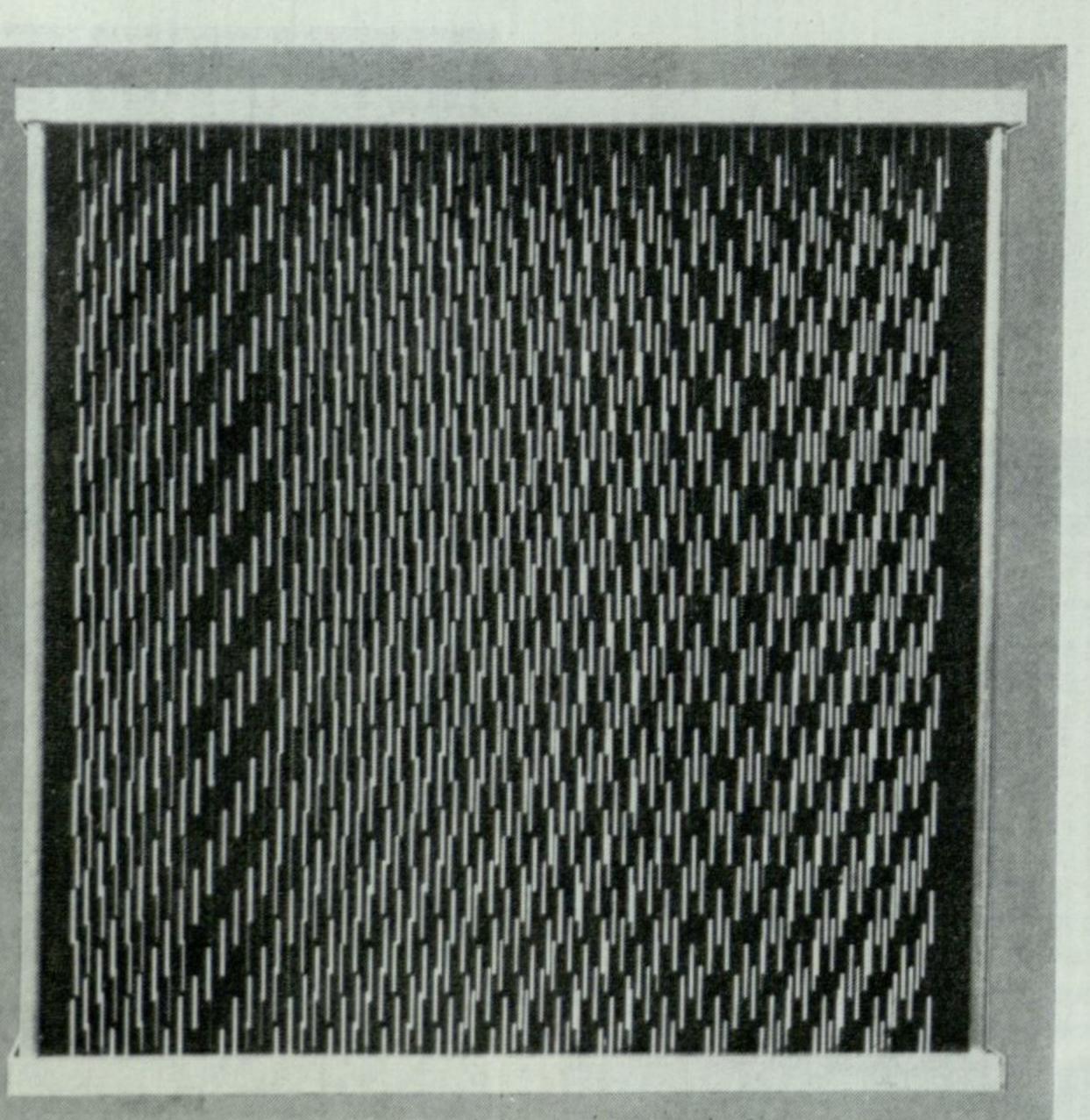
Plan-espace nº 24 1961 Transformation du plan par déplacement du spectateur Relief en fil vinylique 72 × 72

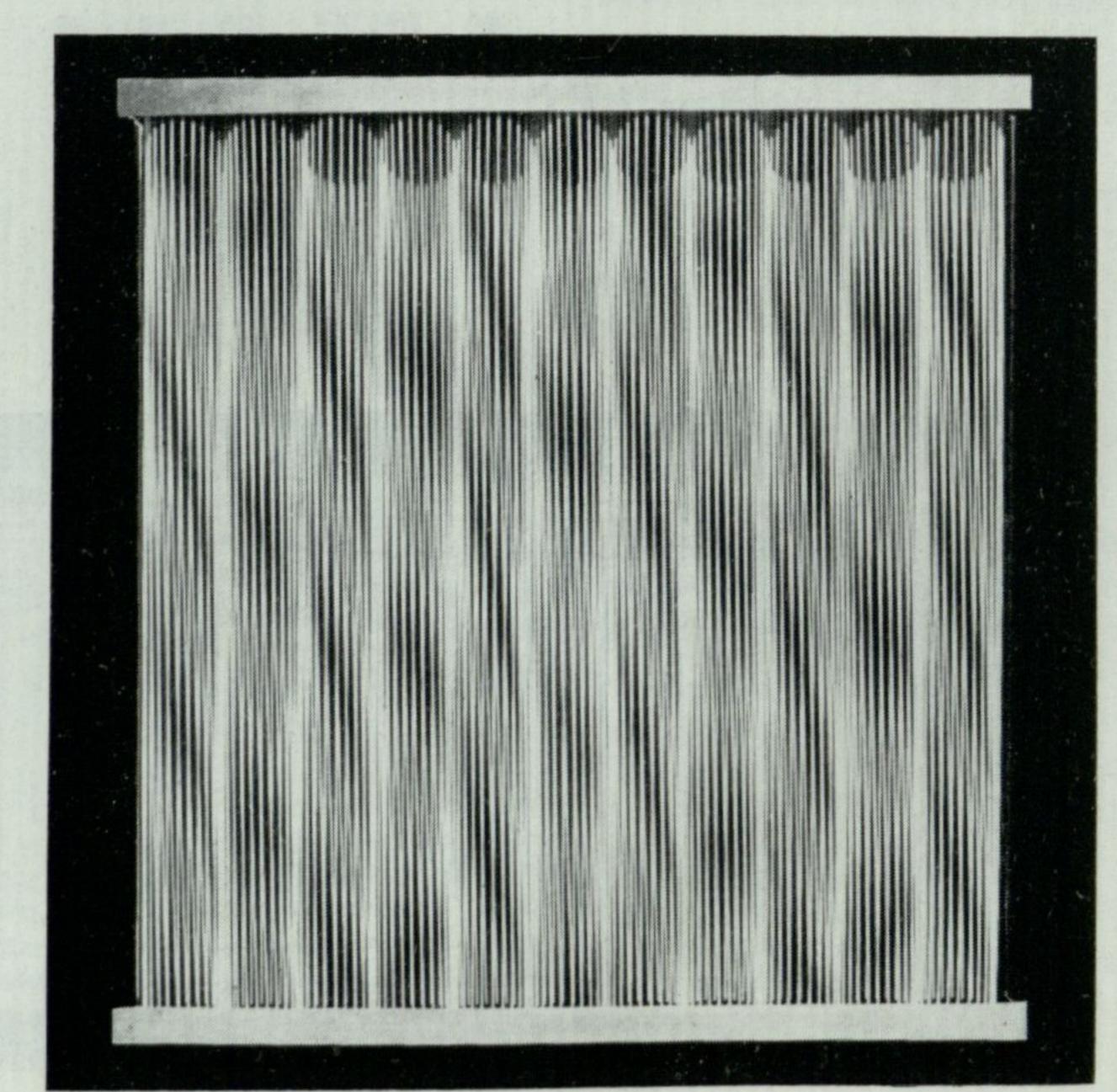




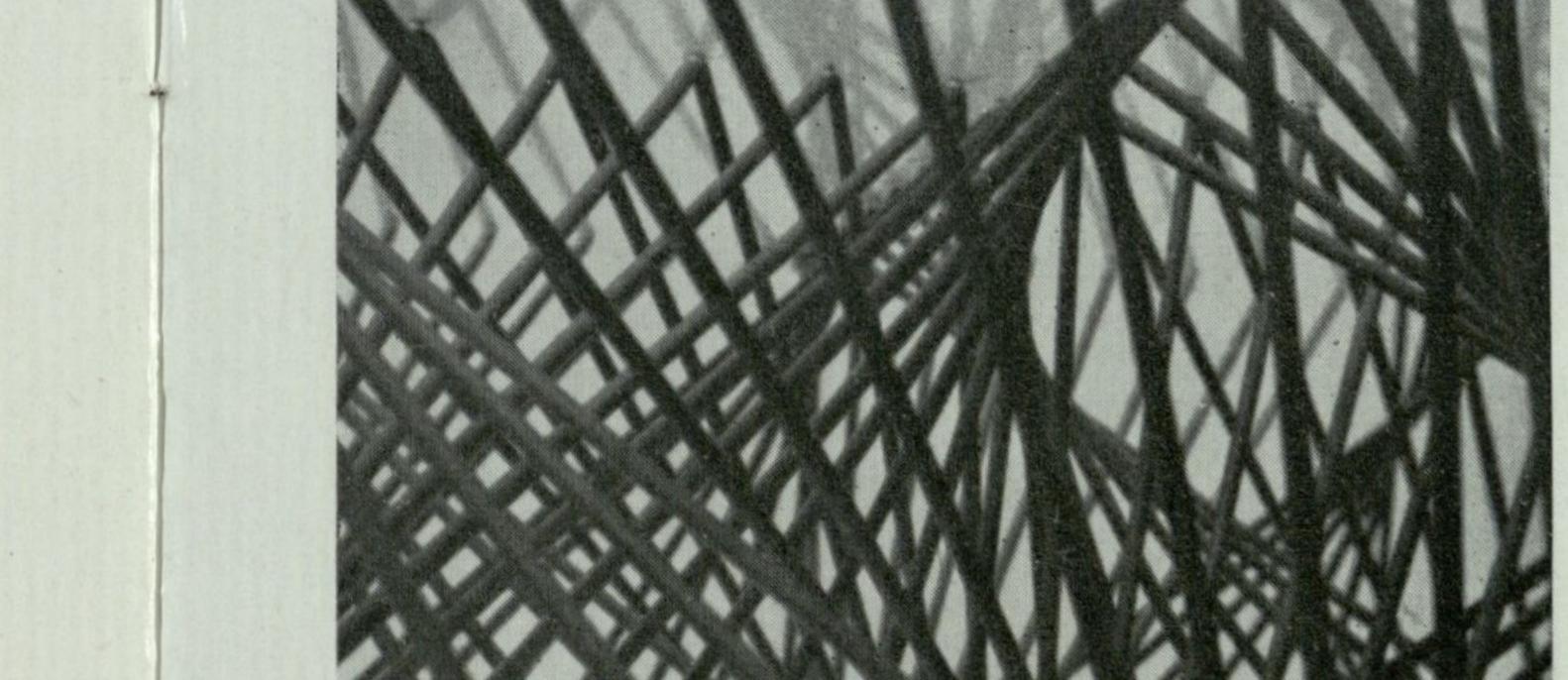
Plan-espace nº 4 1961 Transformation du plan par déplacement du spectateur Relief plexiglas caoutchouc 80 × 60

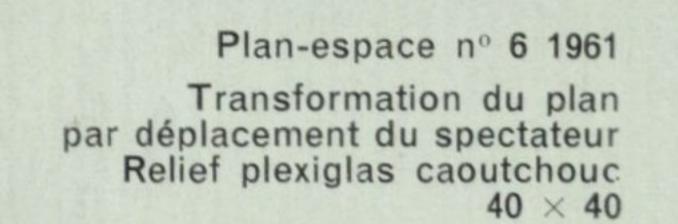




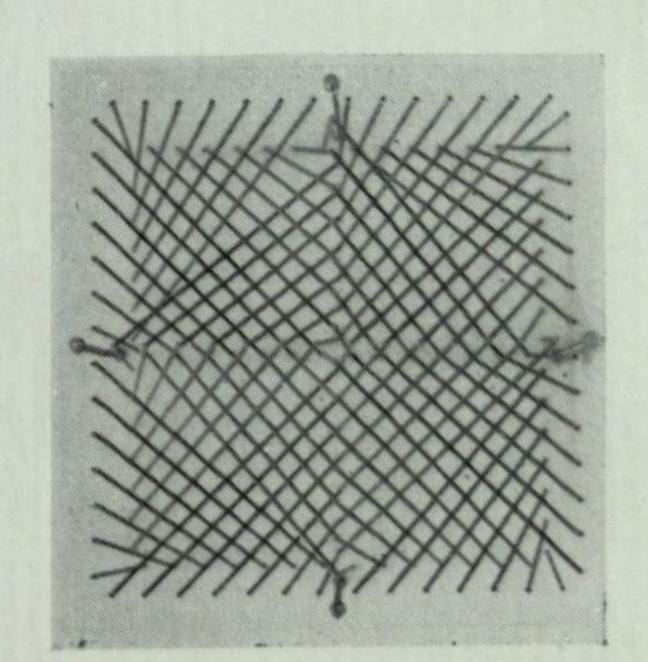


Déplacement-accélération n° 2 1962 Accélération optique par déplacement du spectateur Relief en fil vinylique 82 × 82

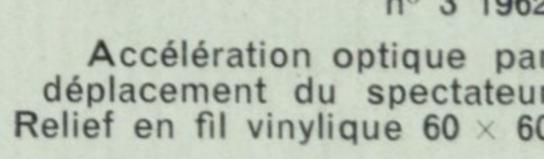


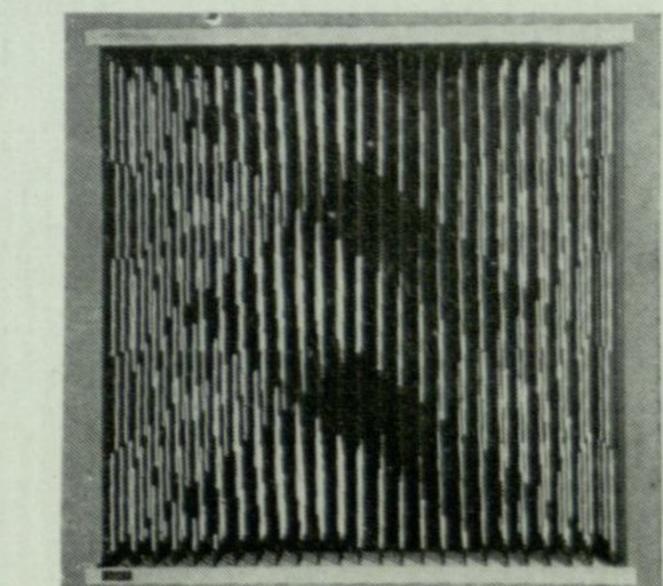


Détail de Plan-espace nº 6



Déplacement-accélération





L'étude des phénomènes visuels produits par certains arrangements de surfaces ou de volumes fixes ou en mouvement a été jusqu'à maintenant très peu approfondie. C'est précisément à ce problème que le Groupe de Recherche d'Art Visuel désire s'attaquer. Notre préoccupation essentielle est d'établir, avant de prétendre à une création acceptable, la codification des signes, réseaux, structures et de certaines constantes physiques ou optiques.

Sur de nombreux points, notre méthode de travail et notre technique de recherche se rapprochent de la méthode et de la technique de l'homme de science. En effet, nous partons de données déjà acquises et nous les exploitons d'une manière expérimentale en nous efforçant d'en contrôler toutes les possibilités et toutes les issues. De ces études naissent de nouvelles connaissances, non plus disparates, mais codifiées cette fois; elles constitueront ainsi de nouvelles bases pour de nouvelles recherches qui nous feront progresser vers notre but : la connaissance du "phénomène visuel".

Bien que ces recherches aient un caractère systématique, pseudo-scientifique, il arrive qu'en cours de route le hasard nous fasse entrevoir d'autres horizons, ce qui nous confirme dans l'idée que les découvertes qu'elles soient artistiques ou scientifiques - sont parfois purement fortuites; elles n'en sont pas moins valables.

La comparaison entre nos recherches et les travaux scientifiques nous rend conscients d'une insuffisance à laquelle nous désirons mettre fin : elle concerne la terminologie. Alors que celle de la science est bien définie et ne laisse place à aucune erreur d'interprétation, la nôtre n'était jusqu'à présent accessible qu'à une minorité. Parce que nous désirons être compris, c'est une lacune que nous voulons combler. Dans ce but, des contacts ont déjà été pris et se multiplieront à l'avenir avec les représentants de toutes les disciplines de la recherche scientifique.

Ainsi les idées deviendront plus claires, les buts seront atteints d'une manière plus efficace. Et ce n'est pas une utopie de penser que dans les décades à venir une vaste synthèse s'opérera dans la confrontation de nos idées et découvertes avec celle des savants.

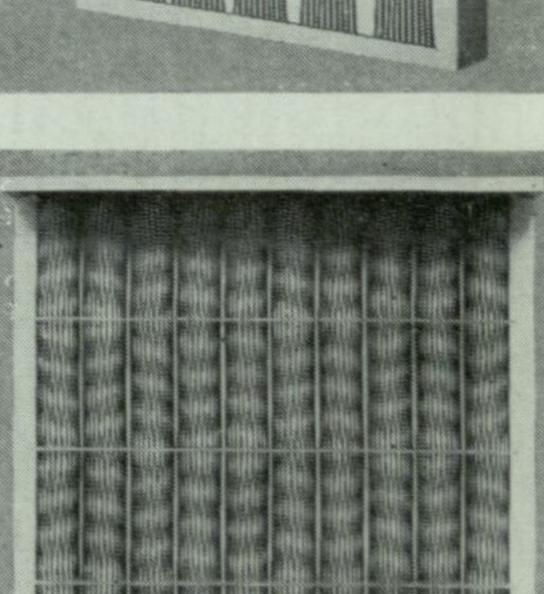
Mars 1962. Yvaral



Plan-espace nº 22 1961 Transformation du plan par déplacement du spectateur Relief en fil vinylique 80 × 80

Transformations successives

de réseaux échelonnés



#### Nouvelle Tendance

Nous employons ce terme qui a déjà été utilisé à l'occasion de l'exposition "Nove Tendencije" de Zagreb en 1961. C'est un phénomène qui se produit chez les jeunes plasticiens d'une façon simultanée depuis quelques années et dans différents points du monde. Manifestations internationales et contacts partiels commencent à lui donner un caractère plus homogène. Les rapports chaque fois plus nombreux donnent une prise de conscience de ce qui est en train de prendre naissance dans les arts visuels.

La nouvelle tendance n'a pas un caractère définitif. Son évolution peut justement apporter de nouvelles façons de concevoir l'œuvre, de l'apprécier et de la placer dans la société. Il s'en dégage une implicite considération critique vis-à-vis de tout le panorama de l'art actuel. Sur le plan des réalisations, une réaction naturelle se fait jour d'une part, contre la situation stérile qui a fait suite à de légitimes révoltes et qui produit maintenant jour après jour des milliers d'œuvres qualifiées comme: abstraction lyrique, art informel, tachisme, etc.., et d'autre part, contre l'infructueuse prolongation d'un maniérisme attardé sur les formes géométriques et qui ne fait que répéter maintenant dans la plupart des cas, les propositions d'un Malévich, d'un Mondrian. Considérons à part le courant actuel, néo-dada ou nouveau réalisme, qui provoque une certaine sympathie mais oblige à une analyse sévère. Une fois écarté l'aspect positif de son irrévérence vis-à-vis des traditionnelles considérations de beauté, apparaît en évidence la contradiction entre l'anti-art et l'effort pour redonner à l'objet un baptême artistique.

Evidemment, la nouvelle tendance bien que réagissant contre ces courants, englobe encore certaines nuances qui en proviennent. On voit d'un côté une production nuancée d'art concret ou enstructiviste, d'autre part une certaine trace de tachisme et quelques parentés avec le néo-dadaïsme. Cependant, la nouvelle tendance est surtout la recherche de clarté. Sous cet angle, il faut placer la considération sur l'œuvre non définitive, la valorisation visuelle, l'appréciation en termes plus justes de l'" acte créateur ", la transformation de l'activité plastique en recherche continuelle sans autre préoccupation que de mettre en évidence les premiers éléments pour une tout autre considération du phénomène artistique.

Sur le plan conceptuel, la nécessité de donner une primauté à la présence visuelle de l'œuvre s'impose, car presque tous les courants actuels ont dû faire appel à des justifications extra-visuelles, anecdotiques. (Ce chef-d'œuvre a été peint par l'artiste vêtu d'un costume de chevalier du Moyen-Age en 16'28"; ou sur ce tableau a roulé une femme nue, ou encore ce bouton collé sur ce relief appartenait au valet d'un marchand de tableaux bien connu et avec lequel l'artiste n'est plus en rapport) Cet appel extra-visuel on le retrouve sous un autre aspect : en faisant appel à l'imagination du spectateur pour qu'il éprouve un plaisir intellectif en sachant que cette boîte fermée hermétiquement contient une ligne infinie ou de la merde de l'auteur, (surtout ne pas ouvrir). On retrouve toujours le même appel extravisuel, cette fois-ci chez les concrets, par exemple : pour tel tableau, dans lequel 6 lignes sont placées d'une taçon irrégulière, le jeu hautement rationnel consiste à savoir que malgré la dissimilitude apparente de ces 6 lignes, toutes les 6 ont la même longueur. Sans rien dire de tous ceux qui, avec des formes géométriques ou irrégulières, essaient de créer un rapport anecdotique quelconque, qui s'exprime par des titres, tels que : "toute l'âme résumée...", ou "autoportrait déchiré ", etc.

Tout cela est une proie facile pour des mystifications disparates et fait croire à un aveuglement collectif. Voilà pourquoi le besoin de clarté et la volonté de mettre l'accent sur la présence visuelle de l'œuvre peut être tendance.

la caractéristique la plus importante de la nouvelle

Groupe de Recherche d'Art Visuel Paris, Mars 1962

Certaines œuvres des plasticiens ci-dessous nous paraissent représentatives de cette nouvelle tendance.

# Du Groupe "N":

Biasi	Italien	travaille	à	Padoue
Costa	Italien	travaille		
Landi	Italien	travaille		
Massironi	Italien	travaille	à	Padoue
Chiggio	Italien	travaille	à	Padoue

# Du Groupe de Recherche d'Art Visuel :

Garcia Rossi	Argentin	travaille	à	Bruxelles
Le Parc	Argentin	travaille		
Morellet	Français	travaille		
Sobrino	Espagnol	travaille		
Stein	Français	travaille		
Yvaral	Français	travaille		
Durante (stagiaire)	Argentin	travaille		

# Du Groupe "T":

Anceschi	Italien	travaille à Milan
Boriani	Italien	travaille à Milan
Colombo	Italien	travaille à Milan
De Vecchi	Italien	travaille à Milan
Grazia Varisco	Italienne	travaille à Milan

Castellani	Italien	travaille	à	Milan
De Marco	Argentin	travaille	à	Paris
Garcia Miranda	Argentin	travaille	à	Paris
Von Graevenitz	Allemand	travaille	à	Munich
Kämmer	Allemand	travaille	à	Munich
Lippold	Allemand	travaille	à	Munich
Müller	Allemand	travaille	à	Munich
Pohl	Allemand	travaille	à	Munich
Staudt	Argentin	travaille	à	Paris
Tomasello	Allemand	travaille	à	Munich
Zehringer	Américain	travaille	à	New York

# Nuance Constructiviste, Concret:

		en Espagne
Suisse	travaille à	Bâle
Yougoslave	travaille à	Zagreb
Italien	travaille à	Milan
Yougoslave	travaille à	Zagreb
Suisse	travaille à	
	Espagnols Suisse Yougoslave Italien Brésilien Yougoslave Allemand	Espagnols travaillent Suisse travaille à Yougoslave travaille à Brésilien travaille à Yougoslave travaille à Allemand travaille en

## Nuance néo-dada:

Mack	Allemand	travaille	à Dusseldorf
Peeters	Pays-Bas	travaille	à Arnhem
Armando	Pays-Bas	travaille a	à Amsterdam
Schoonhoven	Pays-Bas	travaille a	à Delft
Uecker	Allemand	travaille a	à Dusseldorf
Piene	Allemand	travaille a	à Dusseldorf

# Nuance Tachiste:

Dorazio	Italien	travaille à Rome	
Kusama	Japonaise	travaille à New York	

Cette plaquette a été éditée par la Galerie Denise René, 124, rue de la Boétie, Paris et le Groupe de Recherche d'Art Visuel, 9 rue Beautreillis, Paris-IV°

il gruppo enne presenta

dal 12 al 26 maggio 1962 nella galleria enne v. s. pietro 3 padova dalle ore 18 alle 20

"l'instabilità,,

ricerche visuali di

garcia rossi le parc morellet sobrino stein yvaral

gruppo di ricerca d'arte visuale • inaugurazione sabato 12 maggio alle ore 18

"l'instabilità,,

# al pubblico:

011

il Gruppo di Ricerca d'Arte Visuale, desidera stabilire un contatto diretto tra i suoi lavori ed il pubblico.

Le chiede quindi di illuminarlo sul significato che lei dà ai suoi problemi, rispondendo alle seguenti domande:

Come considera i lavori presentati in questa esposizione?

opere d'arte?	si	no
opere d'avanguardia	si	no
ricerche interessanti?	si	no
arte tradizionale?	si	no
scherzi?	si	no
attività gratuite?	si	no
opere senza valore?	si	no
oppure come?	ovel I	

Qual'è, secondo lei, la destinazione ideale di questi lavori?

i musei?	si	no
le gallerie d'arte?	si	no
gli edifici pubblici?	si	no
le collezioni private?	si	no
le I.N.A. casa?	si	no
Brasilia?	si	no
le arti applicate?	si	no
in casa sua?	si	no
o dove?		

Quale legame si stabilisce fra lei e questi lavori?

è razionale?	si	no
è emotivo?	si	no
è soprattutto visuale?	si	no
è inesistente?	si	no
oppure quale?		

4	Qual'è il suo stato d'animo di fronte a	questa e	posizio	ne?
	simpatia?		si	no
	indifferenza?	5	si	no
	avversione?	5	si	no
	buon umore?		si	no
	soddisfazione?	5	si	no
	riposo?	5	si	no
	eccitazione?	5	si	no
	oppure cosa?			
5	Se lei ha un interesse per questa ricerca,	riguarda	a:	
	L'analisi dei problemi proposti?	5	si	no
	la verifica dei mezzi tecnici?	5	si	no
	l'aspetto visuale?	5	si	no
	oppure cosa altro?			
6	I lavori qui presentati, a che cosa la fann	o pensar	e?	
	alla natura?	5	si	no
	alla poesia?	5	si	no
	al futuro?	5	si	no
	alla metafisica?	5	si	no
	a niente altro che ad essi?	5	si	no
	alla scienza?	5	si	no
	a delle leggi generali?	S	si	no
	oppure a che?			
7	Attraverso le opere esposte, come immagin	na gli ese	cutori?	
	razionali?	S	i	no
	sentimentali?	S	i	no
	ricercatori?	S	i	no
	mistici?	S	si	no
	uomini qualunque?	S	i	no
	fantasiosi?	S	i	no
	astuti?	S	i	no
	«geni»?	S	i	no
	o come?			

Nene opere presentate che cosa la corpisce:		
il colore?	si	no
l'omogeneità delle forme?	si	no
i problemi di superficie?	si	no
la trasparenza?	si	no
la luce?	si	no
il movimento?	si	no
lo spazio?	si	no
l'ottica?	si .	no
altrimenti, che cosa?		
Segnali le cinque opere che lei ha notato di p	iù:	
1		
2		
3		
4		
5		
Segnali le tre opere che lei ritiene le meno rius	scite:	
1		
2		
3		
1 Altri quesiti:		
crede all'artista unico e isolato? considera soprannaturale l'atto di fare	si	no
delle opere plastiche?	si	no
accetta la categoria « opera d'arte »?	si	no
ritiene insostituibile la forma abituale come il quadro e la scultura?	si	no
associa i nostri lavori alle concezioni estetiche o antiestetiche correnti?	si	no
pensa che la ricerca visuale possa trovare una sua sistemazione come semplice attività dell'uomo ed essere integrata nella società?	si	no
la condizione di instabilità dell'opera non definitiva cambia le sue abitudini di		
valutazione?	S1	no

per favore, per tenerla al corrente delle attività del gruppo, e per istituire dei risultati statistici completi, voglia darci le seguenti informazioni:

Light Meller opere presentate che cosa la colpisce? d'allo

Pomogeneità delle forme?

Sazoo salo ilmenti, che cosa?

Se inficiality of the series o

i problemi di superficie?

la trasparenza?

il movimento?

la luce?

lo spazio?

l'ottica?

On

OII

OII

Off

OIL

Off

on

Si

is

nome:

cognome:

indirizzo:

professione:

GRUPPO DI RICERCA D'ARTE VISUALE, 9 rue Beautreillis, PARIS - 4, (France)

Manifestazione organizzata a Padova dal Gruppo « enne » Via S. Pietro 3 Padova (Italia) mov. out.
GRAU

Gruppo

ricerba outistiche

visuoli)

# In giro per il lago le opere francesi del Grav

Como - Grav: Groupe de recherche d'art visuel. È nato nel 1960 a Parigi dall'incontro di Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral. Nel programma iniziale troviamo, prima di tutto, il rifiuto del modello del pittore « unico e geniale, creatore di opere immortali », nel 1961 si ribadisce: « Vorremmo poter togliere dal nostro vacabolario la parola arte in tutto ciò che rappresenta attualmente ». Il problema che subito viene affrontato è quello del movimento, del rapporto immaginemovimento e oggetto-spettacolo, ed è su questo, sul rapporto con lo spettatore-attore e sulla comunicazione visiva, ottica, che le ricerche sono portate avanti.

La storia del gruppo, bene illuminata alla mostra tenuta sul lago di Como, in un battello navigante da un centro rivierasco all'altro, organizzata da Luciano Caramel, autore del catalogo ricco pure dei saggi di Umbro Apollonio e Attilio Marcolli, suscita ancora polemica, dibattito, in certo senso scandalo. Come mai?

Le critiche, in certo senso, sono di due tipi, nascono da due differenti modelli di pensare l'arte; da un lato vi sono gli irriducibili idealisti, i postcrociani, che pensano l'arte uguale a fantasia, e fantasia uguale segno « libero », immagine non geometrica, e che rifiutano quindi tutto quanto sappia di riga, di squadra e di progetto, in quanto « razionale » e dunque non artistico. A questi, evidentemente, non si può che consigliare un sano bagno nella bibliografia sterminata sul tema dell'arte come comunicazione, un'esperienza della linguistica dove, appunto, arte è segno, arte trasmette, veicola un messaggio.

Ma vi è una critica più attenta, da sinistra, che accusa il Grav di essere simbolo della cultura di massa nella sua più sottile manifestazione: appunto e in certo senso la geometria del potere, ed è questa una critica che va analizzata. Il gruppo finisce nel 1968 la sua attività; voleva, attraverso le immagini, le luci, gli ambienti coi pavimenti a pendenza, densità e spazi variabili, con pareti alte, basse, ingannevoli, con specchi deformanti, con luci intermittenti, superfici apparenti, produrre nel pubblico reazioni, educare visivamente. « Il nostro ultimo progetto - nota ironicamente Morellet - per far partecipare e svegliare gli spetta-

tori nella strada era stato programmato per il maggio '68. La concorrenza dei dilettanti ci fu fatale ». La contraddizione del gruppo infatti fu resa evidente allora; da una parte il suo voler costruire un collettivo che peraltro conduceva spesso ricerche individue, e divergenti; dall'altra il volersi inserire in una situazione diversa, o crearla, quando le componenti del gruppo non potevano che vivere nel sistema e del sistema. Ma vi è una ragione storica, più a monte, che fa comprendere il limite ideologico del movimento, la sua radice sostanzialmente Bauhaus, legata direttamente ai progetti di griglie di Mies van der Rohe, a quelli per esempio del grattacielo a trifoglio di Chicago, in seguito realizzato da altri, o al grande Gropius.

# Il linguaggio dei giovani

L'idea di un collettivo che riformi la società muovendo dall'iniziativa di pochi illuminati è l'idea profondamente borghese che, peraltro, si scontra con la realtà del sistema che assorbe questi tentativi, li ripropone mercificati, li trasforma in gioco. Allora è giusto che le ricerche dei sei siano condotte avanti individualmente e si giudichino come ricerche sul linguaggio, prove avanzatissime di come si possa « pensare per immagini », conferme insomma dell'intera tradizione della « Psicologia della forma » dal Kohler al Katz fino all' Arnheim che, nel suo « Visual Thinking ». (Il pensiero visivo) è il corrispondente in termini letterari di molti dei progetti degli artisti. Quando, nel 1968, centinaia di migliaia di giovani scesero per le strade per « chiudere » con un sistema, scelsero però un altro linguaggio, a mezza strada tra i manifesti di Cassandre, le pitture popolari cinesi e la tradizione cubana del manifesto ma con un pizzico di xilografia dell'espressionismo tedesco: erano immagini violente, immediate, populiste se vogliamo, ma la loro strada non passava per il discorso complesso del Grav. Ebbene, un giorno una rivoluzione avrà la carica comunicativa, e dunque di pensiero, delle immagini di Morellet, di Le Parc, di Garcia Rossi e degli altri (con Vasarely prima) e sarà anche « popolare » allora, la cultura borghese sarà stata del tutto riassorbita.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE